

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI**

**Filozofická fakulta**

**Katedra romanistiky**

Michel Houellebecq, de l'espoir utopique  
au désespoir dystopique

Michel Houellebecq, from utopian hope to  
dystopian despair

(DISERTAČNÍ PRÁCE)

Benjamin Hildenbrand

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Marie Voždová, Ph.D.

Olomouc 2022

Prohlašuji, že jsem tuto doktorskou diplomovou práci vypracoval samostatně pod odborným vedením Doc. PhDr. Marie VOŽDOVÉ, Ph.D. a uvedl v ní veškerou literaturu a ostatní zdroje, které jsem použil.

# Remerciements

Je remercie Doc. PhDr. Marie VOŽDOVÁ, Ph.D pour sa direction et surtout pour m'avoir remotivé à terminer ce travail.

Je remercie Jérôme Kostrzewa, Stéphane Gailly et Fanny Lafontaine pour leurs conseils et relectures.

Je remercie Mgr. Jiřina Matoušková, Ph.D. et Léonie Trousson pour leur aide technique.

Je remercie particulièrement ma femme, sans qui je n'y serais pas arrivé, grâce surtout au temps qu'elle m'a donné pour pouvoir me consacrer à ce travail.

Je dois adresser un remerciement spécial aux différents confinements, quarantaines et isolements liés au COVID 19, sans lesquels il est absolument certain que je n'aurais pas pu mener à bien cette thèse.

Enfin, je ne remercie pas Maurice Papon et Emil Hacha pour leur collaboration.

# Table des matières

<b>Introduction.....</b>	<b>8</b>
<b>1. Qu'est-ce que l'utopie/dystopie ?.....</b>	<b>11</b>
1.1 Les notions d' « utopie » et de « dystopie » .....	11
1.2 L'utopie et la dystopie en littérature .....	20
1.2.1 Les précurseurs du genre utopique .....	20
1.2.2 Entre Renaissance et Lumières : une certaine uniformité dans la littérature utopique .....	23
1.2.3 Le siècle des Lumières .....	27
1.2.3.1 Le retour à la nature .....	28
1.2.3.2 L'anti-utopie de micro-sociétés .....	29
1.2.3.3 Swift et la remise en cause de l'utopie.....	31
1.2.3.4 Mercier, le père de l'utopie moderne .....	32
1.2.4 Du XIX <sup>e</sup> siècle jusqu'au début de la Première Guerre mondiale : de la pénurie au foisonnement du genre utopique/dystopique.....	34
1.2.4.1 La rareté du genre jusqu'en 1848.....	35
1.2.4.2 1850-1914 : le développement de l'utopie et de l'anti-utopie .....	36
1.2.4.2.1 Les utopies sociales et socialistes .....	37
1.2.4.2.2 Les utopies non socialistes.....	41
1.2.4.2.3 La montée du pessimisme.....	43
1.2.5 Le XX <sup>e</sup> siècle : l'enfer sur Terre .....	44
1.2.5.1 Wells, un précurseur du genre dystopique .....	44
1.2.5.2 La dystopie moderne.....	46
1.2.5.2.1 Les représentants majeurs dans la littérature dystopique.....	47
1.2.5.2.2 L'après-guerre atomique .....	51
1.2.5.2.3 Le retour du bonheur ?.....	51
1.2.5.2.4 Un nouveau type d'angoisse .....	52
1.3 Quand l'utopie se transforme en dystopie .....	53
1.3.1 Les auteurs précurseurs .....	54
1.3.2 Entre Renaissance et Lumières.....	54
1.3.3 Le siècle des Lumières .....	55
1.3.4 Du XIX <sup>e</sup> siècle jusqu'au début de la Première Guerre mondiale.....	56

1.3.4.1 Une première moitié de période relativement pauvre dans la fréquence de transformation de l'utopie en dystopie .....	56
1.3.4.2 1850-1914 : une montée en puissance de cette transformation .....	58
1.3.4.2.1 Les utopies socialistes qui se terminent mal .....	58
1.3.4.2.2 Le pessimisme se propage .....	59
1.3.5 Le XX <sup>e</sup> siècle.....	61
1.4 Travaux sur l'utopie/dystopie .....	64
<b>2. Présentation de Michel Houellebecq .....</b>	<b>69</b>
2.1 Le style houellebecquien .....	69
2.1.1 Une absence de style ?.....	69
2.1.2 Point-virgule et asyndète .....	71
2.1.3 L'humour houellebecquien.....	76
2.1.4 Où situer Michel Houellebecq ? .....	78
2.2 L'intertextualité dans l'œuvre houellebecquienne.....	79
2.2.1 L'intertextualité philosophique .....	81
2.2.1.1 Schopenhauer et Comte : la base .....	81
2.2.1.2 Les penseurs socialistes .....	85
2.2.2 L'intertextualité littéraire .....	86
2.2.2.1 Houellebecq rend hommage à ses prédécesseurs.....	86
2.2.2.2 La science-fiction : matrice de l'utopie/dystopie .....	92
2.2.2.3 Des références plus discrètes .....	95
2.2.2.4 Une forme d'auto-intertextualité.....	103
<b>3. Les romans utopiques/dystopiques de Michel Houellebecq.....</b>	<b>108</b>
3.1 L'utopie/dystopie sur l'avenir de l'humanité.....	108
3.1.1 Deux romans à thèse.....	108
3.1.1.1 <i>Les Particules</i> : premier roman à thèse.....	109
3.1.1.2 <i>La Possibilité</i> : second roman à thèse .....	110
3.1.1.3 <i>Les Particules</i> : une thèse en acmé .....	112
3.1.1.4 <i>Les Particules</i> : un roman parsemé d'indices .....	117
3.1.1.4.1 Les indices philosophiques .....	117
3.1.1.4.2 L'humour houellebecquien annonciateur de sa thèse .....	117

3.1.1.4.3 Les indices donnés par les personnages.....	118
3.1.1.4.4 Les indices scientifiques de l'utopie/dystopie .....	119
3.1.1.4.5 La culture annonciatrice de la thèse des <i>Particules</i> .....	120
3.1.1.4.6 Le rêve de la propre mort des personnages et de l'humanité.....	120
3.1.1.4.7 Un épilogue explicatif de l'utopie/dystopie des <i>Particules</i> .....	121
3.1.1.5 <i>La Possibilité</i> : une thèse claire et bien visible .....	121
3.1.2 Des <i>Particules</i> à <i>La Possibilité</i> : de l'utopie à la dystopie ? .....	122
3.1.2.1 <i>Les Particules</i> : utopie ou dystopie ? .....	123
3.1.2.2 <i>La Possibilité</i> : une continuité des <i>Particules</i> ? .....	125
3.1.2.3 <i>La Possibilité</i> : un roman dystopique ? .....	127
3.2 Les autres formes d'utopie/dystopie .....	132
3.2.1 L'épilogue de <i>La Carte</i> : deux formes d'utopie/dystopie .....	133
3.2.1.1 Une utopie/dystopie socio-économique de la France .....	133
3.2.1.2 Une utopie/dystopie artistique végétale .....	134
3.2.2 <i>La Possibilité</i> : l'utopie dans l'utopie.....	135
3.2.3 <i>Soumission</i> : utopie ou dystopie politique ? .....	136
3.2.3.1 <i>Soumission</i> : nouveau roman à thèse ? .....	137
3.2.3.2 Présentation de l'utopie/dystopie dans <i>Soumission</i> .....	138
3.2.3.3 <i>Soumission</i> : utopie ou dystopie ? .....	140
3.2.4 L'euphorie/dysphorie sexuelle dans les romans houellebecquiens .....	143
3.2.4.1 L'euphorie/dysphorie sexuelle.....	143
3.2.4.2 Sexualité : norme et déviations.....	144
3.2.4.3 <i>Plateforme</i> : l'euphorie/dysphorie du tourisme sexuel .....	150
3.2.4.3.1 Le tourisme sexuel comme pratique économique et libérale.....	150
3.2.4.3.2 L'utopie devient à nouveau dystopie .....	152
3.2.4.4 L'euphorie/dysphorie sexuelle des personnages.....	153
3.2.4.4.1 Des performances le plus souvent exceptionnelles dans le cadre du couple .....	153
3.2.4.4.2 Des femmes ouvertes à tout ou presque.....	159
3.2.4.4.3 Le sexe tarifé : un plaisir intense .....	162
3.2.4.4.4 Un idéal masculin ?.....	165
3.2.4.4.5 <i>La Carte</i> : l'exception qui confirme la règle ? .....	168
3.2.4.4.6 Et l'amour dans tout ça ? .....	169
3.2.4.4.7 Le sexe : une petite mort.....	173

3.2.4.4.8 Fréquence et qualité : une évolution ? .....	174
3.2.4.4.9 Euphorie/utopie ou dysphorie/dystopie sexuelles ? .....	182
<b>Conclusion .....</b>	<b>184</b>
<b>Résumé .....</b>	<b>187</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>188</b>
<b>Annexes .....</b>	<b>199</b>
<b>Annotation .....</b>	<b>211</b>

# Introduction

Michel Houellebecq est un écrivain français qui ne laisse pas indifférent. Il est principalement romancier, mais également essayiste et poète. Depuis son premier roman *Extension du domaine de la lutte*<sup>1</sup>, c'est l'un des auteurs français contemporains les plus lus et pas seulement en France, comme l'atteste la traduction de ses romans en plus de quarante langues :

L'auteur également qualifié de « dépressif » est une figure controversée de la littérature française des 25 dernières années et provoque des réactions contradictoires, entre autres pour ses choix de thèmes provocants et son inclination envers la pornographie. Il aime bien se présenter, lui-même, comme un poète négligé de style romantique ou verlainien et Dominique Viart le classe dans la catégorie des « cyniques, pamphlétistes et médisants ». Il faut quand même souligner que Houellebecq a reçu des dizaines de prix littéraires français et internationaux pour ses romans<sup>2</sup> (Šrámek, 2012 : 1142).

Il a reçu, notamment, le prix Interallié en 2005 pour *La Possibilité d'une île*<sup>3</sup>, le prix Goncourt en 2010 pour *La Carte et le territoire*<sup>4</sup> ou encore le prix de la BnF en 2015 pour l'ensemble de son œuvre. Citons également en République tchèque, le titre de « livre de l'année » décerné par le quotidien *Lidové noviny* à *Sérotonine* en 2019. C'est probablement son succès public et les polémiques qui l'entouraient qui ont, en partie, suscité des réserves sur son œuvre de la part du monde universitaire, principalement en France. En effet, les premiers colloques scientifiques consacrés exclusivement à l'écrivain ont eu lieu à l'étranger. En 2005, c'est l'Écosse avec Edimbourg ou en 2007 les Pays-Bas avec Amsterdam, il faut attendre 2012 pour trouver le premier colloque en France consacré à Houellebecq, à Marseille : « Le temps des provocations et des polémiques est dépassé. » (Viard, 2014 : 9). Le critique littéraire Éric Naulleau évoquait en 2005 une demi-vérité : « la franche indifférence de l'université à son endroit » (2005 : 62). Affirmation qui ne résiste pas au temps, les mémoires et les thèses se sont désormais multipliés

---

<sup>1</sup> Abrégé dans la majorité des cas par la suite en *Extension*.

<sup>2</sup> Traduit du tchèque : Autor označovaný také jako „depresivní“ je kontroverzní postavou francouzské literatury posledního čtvrtstoletí a vyvolává rozporné ohlasy nejen pro provokující témata a sklon k pornografii. Sám se stylizuje s oblibou do role ošumělého básníka romantického nebo verlainovského stylu a Dominique Viart ho řadí do společnosti „cyniků, pamfletistů a proklínačů“. Přitom však platí, že za svoje romány Houellebecq posbíral desítky francouzských i zahraničních literárních cen.

<sup>3</sup> Abrégé dans la majorité des cas par la suite en *La Possibilité*.

<sup>4</sup> Abrégé dans la majorité des cas par la suite en *La Carte*.

dans de nombreux pays dans le monde. La légitimité de l'étude de l'œuvre de Houellebecq n'est plus remise en cause. Et les affirmations de certains critiques nous semblent, aujourd'hui, dépassées : « La postérité qui - à la différence de Bernard Pivot, Philippe Sollers et *Les Inrockuptibles* - ne se trompe pas, ne lui pardonnera pas son absence de talent. » (Meltz, 2000 : 29) ou encore « La prose de Houellebecq vieillit par ailleurs si mal » (Naulleau, 2005 : 65). D'ailleurs Dominique Viart, tout en ne tombant pas dans une admiration béate, lui reconnaît du talent : « Mais revêtir les habits rénovés du cynisme ne suffit pas à garantir le talent littéraire et ceux qui l'ont (Houellebecq) le perdent parfois. » (2008 : 362).

L'auteur a pour particularité une certaine redondance. Il possède de nombreux thèmes de prédilection, que nous retrouvons à plusieurs reprises dans ses ouvrages. Le déclin de l'Occident (et plus particulièrement de l'Europe), l'eugénisme, le sexe, la solitude, le libéralisme, la religion, l'utopie/dystopie, etc. Ces nombreuses thématiques sont souvent liées entre elles par l'écrivain. Il les enchevêtre de manière différente suivant ses écrits, apporte des précisions, revient sur certains points ou se contredit au fur et à mesure de son écriture. Dans ce travail nous allons nous consacrer exclusivement aux notions d' « utopie » et de « dystopie ». Nous retrouvons ces thèmes dans la plupart des romans houellebecquiens. Cependant dans cette étude, nous ne nous sommes pas interdit quelques incursions dans le reste de son œuvre, que ce soient ses essais, sa poésie, ses textes intermédiaires ou ses autres réalisations non littéraires.

Nous avons décidé de nous consacrer à ce travail car nous pensons que plusieurs aspects de ses utopies et de ses dystopies n'ont pas encore été regroupés et étudiés comme nous allons le faire. De plus, la production littéraire de Houellebecq continuant à être importante, nous considérons qu'il existe encore des choses inédites à dire sur son œuvre. Son activité littéraire n'est certes pas très intensive, il publie un roman en moyenne tous les quatre ans, cependant depuis le début de notre travail de thèse, deux nouveaux romans ont été ajoutés à cette recherche<sup>5</sup>.

Dans cette étude, après une partie qui va tenter de définir l'utopie/dystopie pour éclairer la suite de notre travail, nous avons pour ambition de relever tous les types d'utopie/dystopie présentes dans les romans houellebecquiens. Nous essayerons de les présenter et de les expliquer en présentant d'abord l'écrivain Michel Houellebecq, puis en détaillant ses nombreuses influences, son intertextualité. Nous considérons que cette mise en lumière permet de mieux comprendre les ouvrages de l'auteur et particulièrement l'aspect qui nous intéresse le plus : l'utopie et la dystopie.

---

<sup>5</sup> Son dernier roman *anéantir* est paru pendant la finalisation de notre travail, nous avons choisi de l'exclure de cette étude.

Nous regrouperons ensuite thématiquement les différentes formes d'utopie et de dystopie. Celle de la disparition de l'humanité et de son remplacement par des néo-humains nous apparaît comme un thème majeur houellebecquien, puisqu'il y a consacré deux romans *Les Particules élémentaires*<sup>6</sup> et *La Possibilité*. C'est pourquoi elle sera l'objet de notre première partie. La seconde regroupera les utopies plus discrètes, moins détaillées, ainsi que l'euphorie/dysphorie sexuelle qui est transversale à tous les romans, mais n'en est le thème principal que dans un seul, *Plateforme*.

Surtout nous essayerons de répondre à plusieurs questions tout au long de notre étude. En quoi l'utopie houellebecquienne apparaît-elle comme une solution aux problèmes liés à ses thèmes de prédilection ? Comment et pourquoi ces utopies se transforment-elles systématiquement en dystopie ? En quoi la quête du bonheur chez Houellebecq est-elle toujours vouée à l'échec ? Et donc finalement, comment et pourquoi l'utopie houellebecquienne n'existe pas et ne laisse-t-elle place qu'à la dystopie ?

Pour ce travail nous nous sommes basé principalement sur les nombreux écrits des universitaires qui font partie des plus grands spécialistes de Houellebecq : Bruno Viard, Murielle Lucie Clément, Sabine van Wesemael ou Agathe Novak-Lechevalier, mais aussi sur les actes de colloques dirigés par ces scientifiques et dans lesquels l'utopie et la dystopie sont souvent évoquées. Notre analyse propre s'appuiera avant tout sur les romans de l'auteur, mais nous y inclurons aussi une grande partie de ses textes intermédiaires et de ses recueils de poésie. Nous trouvons également intéressant de faire quelques incursions du côté de ses œuvres non littéraires parce qu'elles nous donnent de nouveaux angles d'approche de son travail.

---

<sup>6</sup> Intitulé dans la majorité des cas dans le reste de ce travail *Les Particules*.

# 1. Qu'est-ce que l'utopie/dystopie ?

## 1.1 Les notions d' « utopie » et de « dystopie »

Nous devons dans un premier temps définir la notion d' « utopie » de manière générale de façon à nous appuyer sur une base solide.

En consultant d'abord des dictionnaires de référence comme ceux de l'Académie française, nous remarquons d'importantes évolutions au cours des différentes éditions. Créée en 1635 par le cardinal Richelieu, en tant que principal ministre du roi Louis XIII, l'Académie française produit la première édition de son dictionnaire en 1694, après quelques prémices en 1687. Celui-ci peut être considéré comme le premier dictionnaire de référence de la langue française, malgré le *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise : Ses Expressions Propres, Figurées & Burlesques, la Prononciation des Mots les plus difficiles, les genres des Noms, le Régime des Verbes avec Les termes les plus connus des Arts & des Sciences, le tout tiré de l'usage et des bons auteurs de la langue françoise* de César-Pierre Richelet de 1680 et le *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts* d'Antoine Furetière paru en 1690. Il est cependant important de remarquer qu'aucune des cinq éditions du dictionnaire de Richelet parue entre 1680 et 1759 ni le *Furetière* ne comportent la notion d' « utopie ».

Le terme d' « utopie » ne figure pas non plus comme entrée dans la première édition du dictionnaire de l'Académie. Il n'apparaît toujours pas dans la deuxième édition de 1718, ni dans la troisième édition de 1740. L'intervalle assez régulier entre les différentes éditions permet ainsi de suivre, avec une relative exactitude, l'évolution de la langue française.

La notion d' « utopie » n'apparaît que dans la quatrième édition de 1762 et est ainsi définie : « Titre d'un ouvrage. On le dit quelquefois figurément Du plan d'un Gouvernement imaginaire, à l'exemple de la République de Platon. *L'Utopie de Thomas Morus.* » (1762 : 899). Si nous reviendrons plus tard sur la référence à Platon, l'utopie est donc avant tout définie comme le titre du livre de Thomas More et la majuscule nous donne en partie l'explication de son absence : considéré uniquement comme un nom propre, ce terme n'avait pas sa place dans les précédentes éditions. Ce serait donc son passage progressif du nom propre en nom commun

qui aurait permis son entrée dans le dictionnaire, mais d'abord dans un sens figuré, ce qui nous est confirmé dans cet article sur l'historique de l'évolution de la notion :

Du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, l'évolution sémantique de la notion d'*utopie* et de ses dérivés traverse trois périodes principales :

1<sup>o</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle et au XVII<sup>e</sup> siècle le sens du mot utopie évolue du nom propre « Utopia » à la métaphore pseudo-géographique de l'état (idéal) fictif ;

2<sup>o</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle de la métaphore pseudo-géographique de l'état (idéal) fictif à la notion de genre littéraire et au concept politique ambivalent (Funke, 1988 : 19)

En revenant à la définition du dictionnaire de l'Académie, ce serait donc aussi une forme de gouvernement possible, la précision *quelquefois* et son apparition tardive, soixante-huit ans après la première édition, prouvent cependant, que le mot est encore très peu usité à l'époque.

Le terme est présent dans toutes les éditions suivantes. L'évolution de sa définition est perceptible dès la cinquième édition de 1798, espacée cette fois de la précédente d'une quarantaine d'années. Cet écart plus important s'explique en partie par le contexte historique, par la Révolution française de 1789 et l'instabilité politique qui suit avec la disparition progressive de la monarchie, ainsi que par les dangers intérieurs et extérieurs qui menacent la France. Ces 46 ans permettent aussi d'avoir un recul plus important sur l'évolution de la langue et de l'usage qui est fait du mot lui-même : « se dit en général d'Un plan de Gouvernement imaginaire, où tout est parfaitement réglé pour le bonheur commun, comme dans le Pays fabuleux d'Utopie décrit dans un livre de Thomas Morus qui porte ce titre. *Chaque rêveur imagine son Utopie.* » (1798 : 710). La définition est inversée, la forme de gouvernement a pris le dessus sur le titre de l'ouvrage de Thomas More. Une phrase d'exemple permet même de voir l'usage qui en est fait dans le langage courant.

La sixième édition du dictionnaire de l'Académie française apparaît elle aussi après une quarantaine d'années, en 1835. Les bouleversements historiques ne sont pas forcément moins nombreux, avec l'avènement puis la chute de Napoléon, la restauration de la monarchie puis une nouvelle révolution qui provoque sa chute et installe au pouvoir un nouveau roi, Louis-Phillipe, de la dynastie des Orléans et sa monarchie de Juillet. Il semble aussi assez logique que les travaux de réédition s'espacent pour que les changements et les révisions apportés aient une plus grande valeur linguistique. La définition de la notion est ainsi de plus en plus développée :

Il signifie, Ce qui n'est en aucun lieu, nulle part; et se dit en général d'Un plan de gouvernement imaginaire, où tout est parfaitement réglé pour le bonheur de chacun, comme au pays fabuleux

d'Utopie, décrit par Thomas Morus, dans un livre qui porte ce titre. *Chaque rêveur imagine son utopie. De vaines utopies.* (1835 : 904).

Le sens usuel d'utopie a pris le dessus. Le sens politique suit et la référence à Thomas More est à nouveau présente pour l'illustrer. Un nouvel exemple de l'emploi courant du terme est relevé : « *De vaines utopies* » (ibid. : 904), où l'utopie apparaît pour la première fois comme un idéal impossible à réaliser.

Considérant que les éditions des dictionnaires de l'Académie sont trop espacées dans le temps et ne peuvent ainsi pas représenter les évolutions rapides de la langue, le lexicologue Louis Barré décide de publier son propre dictionnaire. Il ne remet pas en cause la qualité des ouvrages de l'Académie française, mais il apporte un complément actualisé : *Complément du Dictionnaire de l'Académie française*, publié sept ans après la sixième édition par l'Académie elle-même. Le mot « utopie » apparaît également dans son sens strictement philosophique : « (phil.) Pays supposé par Rabelais ; c'était le royaume de Gargantua. Selon les commentateurs, Rabelais aurait eu en vue le royaume de Navarre, alors presque entièrement envahi par le roi d'Espagne. » (1842 : 1241). Pour la première fois la parenté du concept n'est plus attribuée à l'Anglais Thomas More, mais au Français François Rabelais. Pourtant même si les deux écrivains ont été contemporains, More a écrit son œuvre en 1516, tandis que Rabelais a publié *Pantagruel* en 1532 et *Gargantua* autour de 1534.

Cette omission du livre de Thomas More n'est pas un cas unique. Nous la retrouvons dans le complément du *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle* de Frédéric Godefroy, publié cinq ans après sa mort : « pays imaginaire où tout est réglé pour le mieux : Arrivèrent au port de *Utopie*. (RAB., *Pantagr.*, XXIV.) » (1902 : 825).

Louis Barré dans son complément au dictionnaire de l'Académie a également inséré une nouvelle entrée, le terme « utopiste », en précisant sa double fonction de substantif des deux genres et d'adjectif et en se limitant, encore une fois, au sens philosophique : « (phil.) Celui qui croit à une utopie. // Créateur d'une utopie. // Celui qui prend ses rêves pour des réalités. » (1842 : 1241),

Pour la première fois en 1879, la septième édition n'apporte aucun changement par rapport à l'édition précédente, mais probablement influencée par Barré, elle fait apparaître elle aussi le mot « utopiste » : « Celui qui crée des utopies, ou qui y croit. Cet utopiste n'a pas été corrigé par l'expérience. Il est aussi adj. des deux genres. Un écrivain utopiste, Un écrivain qui avance, qui propage des utopies. Des doctrines utopistes, Des doctrines fondées sur des

utopies ». (1879 : 909). Il est à noter qu'elle limite le substantif à son genre masculin à la différence de Louis Barré, comme si en trente-sept ans les femmes avaient perdu le droit d'être des utopistes.

La huitième édition de 1932–1935 amène, au contraire des autres, des changements considérables : « Conception imaginaire d'un gouvernement, d'une société idéale. Par extension, il se dit d'une Chimère, de la conception d'un idéal irréalisable. *Beaucoup de gens estiment que l'organisation de la paix universelle n'est qu'une utopie.* » (1932–1935 : 703). Nous remarquons la disparition de la référence à Thomas More, tandis que le sens politique de l'utopie reste : c'est une société idéale. L'impossibilité de la réalisation de l'idéal utopique est cependant bien plus développée que dans la définition de l'édition précédente. Le contexte historique n'y étant sûrement pas étranger. Ce sentiment est renforcé par la phrase citée comme exemple d'utilisation du terme d'utopie : « *Beaucoup de gens estiment que l'organisation de la paix universelle n'est qu'une utopie.* » (Ibid. : 703). Il nous apparaît ici impossible de ne pas trouver de corrélation entre cette phrase et le contexte historique des années 1930 avec la montée des totalitarismes, et notamment du nazisme, en Europe. De plus en plus de personnes dans la société sont convaincues (à juste titre) qu'une nouvelle guerre mondiale est inévitable. Nous voyons ici poindre une corrélation avec la notion de « dystopie » sur laquelle nous reviendrons plus tard.

Même si la notion d' « utopie » est définie de manière plus succincte, elle revêt pourtant une importance plus grande, car elle est désormais associée à deux entrées dont une nouvelle, l'adjectif « utopique » : « Qui a le caractère de l'utopie. *Une méthode utopique. Un esprit utopique.* » (Ibid. : 703) et le substantif « utopiste », quant à lui, retrouve le genre féminin en plus du masculin et peut toujours avoir également fonction d'adjectif : « Celui, celle qui a une tendance à l'utopie. *Cet utopiste n'a pas été corrigé par l'expérience.* Il est aussi adjectif des deux genres. *Un écrivain utopiste. Des doctrines utopistes.* » (Ibid. : 703). La place consacrée à la notion d' « utopie » ne cesse donc de progresser à travers les âges, ce qui montre une nouvelle fois que son emploi s'est développé depuis le XVI<sup>e</sup> siècle.

La neuvième édition du dictionnaire de l'Académie française est toujours en cours de révision. Actuellement ce long travail s'est arrêté à la lettre S et au mot *sérénissime*, si bien que nous ne pouvons pas avoir d'actualisation plus récente de l'Académie que celle d'avant la Seconde Guerre mondiale.

Le *Littré* nous apporte, quant à lui, une définition beaucoup plus large à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle :

- ◆ 1 Pays imaginaire où tout est réglé au mieux, décrit dans un livre de Thomas Morus qui porte ce titre. Chaque rêveur imagine son Utopie (avec majuscule).
- ◆ 2 Fig. Plan de gouvernement imaginaire, où tout est parfaitement réglé pour le bonheur de chacun, et qui, dans la pratique, donne le plus souvent des résultats contraires à ce qu'on espérait (avec une minuscule). Se créer une utopie. De vaines utopies.
- ◆ Projet imaginaire. — HISTORIQUE : XVI<sup>e</sup> s. « Finablement arrivèrent au port de Utopie, distant de la ville des Amaurotes par trois lieues », Rabelais, *Pant.* II, 24. « La malice que havons de Adam pour heritage s'est treuvée tousjours à Geneve comme ailleurs... si qu'il ne fault chercher ronds et entiers plaidoieurs qui par cavillations ne prolongent les procez, sinon en utopie », Bonivard, *Anc. et nouv. police de Genève*, p. 37.
- ◆ ÉTYMOLOGIE : Nom forgé par Thomas Morus, de οὐ, non, et τόπος, lieu, c'est-à-dire chose qui ne se rencontre en aucun lieu. (1874 : 2405)

La parenté de Thomas More est bien rétablie, nous y trouvons même l'étymologie grecque du mot. La référence à Rabelais est de nouveau présente, mais comme simple exemple. Enfin le sens figuré se rapproche plus de la dystopie, comme pour la huitième édition du dictionnaire de l'Académie.

Il nous faut donc chercher dans des outils un peu plus récents pour trouver une définition contemporaine de l'utopie. Le *Trésor de la langue française informatisé* nous donne cette première définition : « Plan imaginaire de gouvernement pour une société future idéale, qui réaliserait le bonheur de chacun.<sup>7</sup> » (TLFi : [en ligne]). Par extension, il ajoute : « Système de conceptions idéalistes des rapports entre l'homme et la société, qui s'oppose à la réalité présente et travaille à sa modification. » (Ibid. : [en ligne]). Nous pourrions ainsi la paraphraser : l'utopie travaille à la modification d'une société et des rapports entretenus avec l'Homme, mais aussi des rapports de l'Homme par rapport à lui-même et à son avenir ; le tout pour tendre vers une société future idéale, qui réaliserait le bonheur de chacun. Si, enfin, nous essayons de la simplifier au maximum, nous pourrions retenir un seul mot, l'utopie cherche avant tout à provoquer le *bonheur*. C'est donc la quête du bonheur qui en est son essence.

Tout en nous recentrant sur la théorie de la littérature, nous pouvons à nouveau mentionner l'origine de ce mot : « Le mot "utopie" (ou plus exactement *utopia*) a été créé en 1516 par l'humaniste anglais Thomas More pour désigner une île imaginaire où s'organise une forme de vie idéale qui prendrait le contrepoint de la réalité. » (Stalloni, 2017 : 113). Carlos Eduardo Ornelas Berriel voit l'utopiste comme quelqu'un qui « cherche à dépasser la liberté contingente tout en proposant, comme alternative, une société parfaite car rationnellement

---

<sup>7</sup> <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4161220305>; [cit. 15.05.2020].

fondée. » (2006 : 98). Pour Roger Bozetto, la définition est semblable, il considère que le genre utopique en littérature a pour but de : « peindre une alternative, rationnellement parfaite au réel imparfait, historiquement. » (1975 : 71). Berriél évoque également Aristote pour expliquer cet échec de la société dans l'Histoire :

Autrement dit, les utopies partent d'éléments réels, rebâtissent toutes les histoires possibles, tous les scénarios que l'Histoire n'a pas réalisés. L'origine de cette idée vient de la Poétique d'Aristote, où il est dit que la poésie est plus vaste que l'Histoire, puisqu'elle peut réaliser jusqu'au bout ce que l'Histoire a à peine esquissé. (2006 : 96).

Ces différentes définitions mettent donc en avant la volonté de sortir du réel, de façonner ce que l'Histoire n'a pas réussi à réaliser, tout cela dans le but de réaliser un idéal, une société parfaite. Le sens littéraire n'est donc pas différent de la définition générale que nous avons relevée. Nous en arrivons ainsi à la même conclusion, l'utopie tend à amener le bonheur : « La démarche utopique est avant tout quête de la société heureuse. » (Trousson, 2003 : 7).

En nous recentrant sur le roman en particulier, Yves Stalloni observe que sous sa forme utopique, il se manifeste de deux manières : « celui d'un roman intégralement consacré à décrire un pays imaginaire et le mode de vie des habitants » (2017 : 113) et « L'autre modèle, plus fréquent, est celui où la peinture utopique n'occupe qu'une partie du roman dont l'essentiel serait un récit de voyage ou les aventures d'un héros. » (Ibid. : 114).

De manière générale, les récits utopiques se ressemblent :

Les récits utopiques entretiennent entre eux un fort rapport de ressemblance. Les motivations changent, les formulations varient, les détails évoluent, le projet demeure : il s'agit, dans tous les cas, de peindre, selon un modèle plus ou moins idéalisé, un lieu mythique pour un homme nouveau (ibid. : 114)

Les points communs ne s'arrêtent pas là :

La thématique est assez conventionnelle : l'architecture et l'urbanisme, l'organisation du travail, la sexualité, l'éducation, la vie religieuse, la structure politique, la justice... En même temps, le roman utopique est toujours porteur d'une signification idéologique, la peinture d'un monde imaginaire – et prétendument idéal – s'accompagnant souvent du secret désir d'en imposer le paradigme en lieu et place d'un modèle qu'on rêve de renverser. (Ibid. : 114–115)

Il convient également de définir la notion contraire de « dystopie », ce qui est rendu plus difficile par l'utilisation relativement récente du mot. Son entrée est absente à la fois du *Littré*, du *Dictionnaire de l'Académie française* et du *Trésor de la langue française informatisé*. Tous néanmoins référencent le préfixe *dys-* : « Préfixe qui est le préfixe grec δὺς, et qui exprime que la chose est difficile, mauvaise. » (1874 : 1256). Sa présence dans le *Littré* précède celle des dictionnaires de l'Académie : « Particule qui indique qu'une chose est difficile ou mauvaise et qui, comme préfixe, sert à modifier le sens d'un grand nombre de mots, surtout en Médecine. » (1932–1935 : 425). L'actuelle révision de la neuvième édition nous permet d'avoir un complément :

Emprunté du grec *dus*, préfixe à valeur péjorative exprimant l'idée de difficulté, de mal, de manque et de mauvais état, et, finalement, une notion privative. Préfixe qui marque l'idée d'une difficulté, d'un caractère défectueux, et qui entre dans la composition d'un grand nombre de termes savants, surtout en médecine. (DAF : [en ligne])

Nous remarquons une évolution de la définition qui élargit son usage à d'autres disciplines scientifiques, même si la médecine reste le principal domaine d'usage du préfixe.

C'est le *Trésor de la langue française informatisé* qui nous donne la définition la plus complète du préfixe *dys-*. Si celle-ci est comparable aux précédentes, elle donne par la suite plusieurs exemples de termes commençant par ce préfixe utilisé en médecine, mais aussi en physique ou en chimie que nous ne reproduisons pas tous ici :

Préf. issu du préf. gr. - (marquant une idée de difficulté, de mauvais état), entrant en compos. avec un second élément issu du gr. ou déjà représenté en fr., pour former de nombreux termes sav., partic. dans le vocab. de la méd.

A. Le préf. exprime l'idée d'une anomalie dans la formation, ou d'un mauvais état. V. aussi dissymétrie, dysharmonique (géol.).

B. Le préf. exprime l'idée d'un mauvais fonctionnement ou d'une difficulté dans le fonctionnement.

PHYS., CHIM. V. aussi dysfonction, dysfonctionnement.<sup>8</sup> (TLFi : [en ligne])

Mais la notice ne s'arrête pas là :

---

<sup>8</sup> <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4161220305>; [cit. 15.05.2020].

Rem. Le préf. *dys-* peut apparaître sous la graphie *dis-*. Dissymétrie est la forme la plus cour. Mais dyssymétrie est attesté. Un long couloir dyssymétrique où les eaux ont tantôt érodé, tantôt mis à nu le charbon de terre (VIDAL DE LA BL., Tabl. géogr. Fr., 1908, p. 69). *Dys-* et *dis-* dont les sens sont voisins peuvent créer des homophones qui s'opposent néanmoins gén. par une spécialisation très différente : disharmonie « Absence d'harmonie »; dysharmonie « dissociation schizophrénique ».

Étymol. et Hist. 1. Le préf. *dys-* est empr. au gr. , préf. à valeur péj. et formateur en gr. de composés dans le vocab. méd. [...]

Vitalité. C'est surtout le XIXe et le XXe s. qui ont vu un accroissement des composés en *dys*. Mais le préf. a été employé très tôt en fr. : dyscrasie 1314, dysenterie 1560, dyspnée 1560, dyspepsie milieu XVIe, dysesthésie 1772, dysphonie 1793, dysménorrhée 1795, dyschromatopsie 1855, dysmnésie 1864, dysharmonie 1878, dyslexie 1897, dysgraphie 1960, dysorthographe 1960, dysbarisme 1962, dysacousie 1970, dyscalculie 1970, dysgénétique 1972. Le préf. *dys-* est donc très productif au XXe s. Son domaine d'emploi semble néanmoins assez limité à la pathol. méd. où il sert à former des mots décrivant un mauvais fonctionnement ou un mauvais état. (Ibid. : [en ligne])

Nous voyons donc que le préfixe *dys-* est de plus en plus répandu et n'intervient pas seulement dans le domaine de la médecine. Cependant, aucune de ces sources ne fait mention de la recherche littéraire et du terme concret de « dystopie ».

Il nous faut consulter des sources non scientifiques pour trouver une définition exacte du terme : « Au contraire de l'utopie, la dystopie relate une histoire ayant lieu dans une société imaginaire difficile ou impossible à vivre, pleine de défauts, et dont le modèle ne doit pas être imité.<sup>9</sup> » (l'internaute.fr, [en ligne]). La prospective distingue aussi les deux notions : « Richard Slaughter, prospectiviste australien, utilise aussi le terme “dystopie” pour évoquer au contraire une utopie négative où tout se passe mal. » (Gaudin, 2013 : 115). En résumé, si nous reformulons le tout, c'est une société future problématique, un modèle vers lequel il ne faut pas tendre. Si, enfin, nous essayons à nouveau de simplifier cette notion, nous pourrions retenir un seul mot, la dystopie tend avant tout à provoquer le *malheur*. Elle rend donc la quête du bonheur impossible en installant le malheur.

Si une nouvelle fois, nous nous concentrons sur son sens littéraire, nous remarquons que la littérature ne fait évidemment pas exception en opposant utopie et dystopie : « La dystopie, qui révèle la peur de l'oppression totalitaire, peut être vue comme l'opposé spéculaire de l'utopie elle-même. » (Berriel, 2006 : 96). Berriel parle même de rêve et de cauchemar pour

---

<sup>9</sup> <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/dystopie/> [cit. 15.05.2020].

confronter utopie et dystopie. Bozetto lui aussi montre qu'en littérature également la dystopie amène le malheur : « On y présente comme évident, naturel, qu'à vouloir le bonheur de tous on n'aboutit qu'à instaurer le malheur de chacun. » (1975 : 77).

Stalloni définit lui aussi la dystopie : « Quand la peinture de la société de remplacement est négative, on parle de *contre-utopies* ou de *dystopies* » (2017 : 114). Le terme de « contre-utopie » apparaît ici pour la première fois, il est cependant plus rare. Stalloni cite ensuite, pour illustrer ses propos, Aldous Huxley et son *Meilleur des mondes*. Jacques Baudou donne, lui aussi, Huxley comme exemple notable de la dystopie :

À l'opposé de l'utopie, se situe la dystopie encore nommée anti-utopie ou contre-utopie. « L'utopie, c'est le monde tel qu'on l'espère, la contre-utopie, le monde tel qu'on le craint », pourrait-on dire en citant Pierre Versins. Ces contre-utopies sont d'apparition plutôt récente : elles se sont développées après la fin de la Première Guerre mondiale et doivent sans doute beaucoup à la révision déchirante qu'elle a entraînée quant à la notion de progrès. (2003 : 16)

Une nouvelle fois, nous voyons ici l'apparition d'un nouveau terme synonyme, l'« anti-utopie ».

Ce n'est pas seulement le roman qui fait la part belle à l'utopie et à son pendant, la dystopie, le genre de la science-fiction est propice à ces notions : « Plusieurs auteurs de science-fiction se sont laissé tenter par l'idée de décrire une société utopique. » (Ibid. : 16). Baudou remarque d'ailleurs en se concentrant sur ce genre que : « La science-fiction, partagée ainsi que l'a remarqué Gérard Klein "entre le désir de progrès et la dénonciation de ses éventuelles perversions" a produit de nombreuses œuvres dystopiques. » (Ibid. : 17).

Stalloni est du même avis et va même plus loin en écrivant que dans la plupart des cas, l'utopie se transforme en dystopie : « ces textes prometteurs contiennent fréquemment (pour les défendre ou les contester) des ferments totalitaires [...] transformant la promesse en cauchemar et l'espoir en angoisse. » (2017 : 115).

Remarquons enfin que les notions d'« anti-utopie » et de « contre-utopie » sont utilisées par la grande majorité des chercheurs comme des synonymes exacts de « dystopie ». Nous procéderons de la même manière, même si nous privilégierons le terme de « dystopie ». Cependant, nous devons remarquer que le chercheur Raymond Trousson les distingue :

Pourtant, Raymond Trousson [...] propose [...] de distinguer l'anti-utopie, la contre-utopie et la dystopie en situant l'apparition de l'anti-utopie au siècle des Lumières. Certains des écrivains

de ce siècle accordent moins d'espace à l'idéal utopique de la tradition chrétienne, pour entraîner ce type de récit sur la voie du scepticisme, et donc de l'anti-utopie. De même, la contre-utopie trouve sa place dans un XIX<sup>e</sup> siècle marqué par l'idéal du progrès scientifique, technique et social, un idéal rapidement remis en question face à l'échec du renouveau social que promettait le progrès réalisé. Enfin, la dystopie se démarque par un récit qui montre que la réalisation de la société idéale aboutit inévitablement à un enfer. (Rodriguez Nogueira, 2009 : 30)

## 1.2 L'utopie et la dystopie en littérature

### 1.2.1 Les précurseurs du genre utopique

Si *a priori* comme nous l'avons déjà relevé dans la définition de la notion, l'utopie est apparue en 1516 avec l'ouvrage de Thomas More, il nous paraît intéressant de mentionner que c'est Platon, dont nous avons remarqué l'apparition dans la quatrième édition du dictionnaire de l'Académie française, qui est considéré par beaucoup de théoriciens de l'utopie comme le père de ce genre littéraire : « Platon, qui n'est nullement lié à la paternité linguistique du mot, mais qui est mis en relation, par beaucoup de théoriciens de l'utopie avec l'esprit utopique et qui justifierait plutôt une approche politique que littéraire du terme. » (Bartha-Balas, 2010 : 26). Il n'y a cependant pas unanimité sur ce sujet :

Bien que de nombreux critiques en font remonter l'origine à La République de Platon, voire, pour les plus téméraires d'entre eux, à l'Éden judéo-chrétien, l'acte de naissance de l'utopie littéraire – ou « utopie narrative » – peut raisonnablement être fixé à la publication, en 1516, d'un récit que l'on doit à l'humaniste anglais Thomas More. (Atallah, 2016 : en ligne)

Nous laisserons cependant le mot de la fin à Raymond Trousson : « Platon est généralement considéré comme le véritable créateur du genre utopique, et c'est justice » (1999 : 28). Le chercheur ne fait pas seulement référence à *La République*, qu'il qualifie plutôt de projet de législation et non d'utopie, mais surtout au *Timée* et au *Critias* qu'il juge comme correspondant au genre littéraire utopique. Platon est considéré ainsi comme un nostalgique : « L'utopie platonicienne est regret d'un passé meilleur parce que plus proche des origines : son possible

est, non ultérieur, mais antérieur. Procédant par anamnèse, Platon remonte à une perfection sans croire à une perfectibilité. » (Ibid. : 36).

Malgré ce crochet par l'Antiquité, force est de reconnaître à Thomas More et à son ouvrage de 1516 *Utopia*, si ce n'est la parenté, le retour de l'utopie littéraire : « Tout se passe comme si l'essai de More avait d'un coup libéré une immense soif de critiquer et de bâtir, de rêver ou de railler. » (Ibid. : 52). Différente de celle de Platon, son utopie peut nous permettre de qualifier More de créateur de l'utopie moderne. Le livre de More nous présente un idéal :

La description de la cité idéale offre sous sa plume l'image inversée d'une Angleterre où règnent l'inégalité, l'oppression, la misère et l'injustice. En Utopie au contraire, l'organisation politique pyramidale est fondée sur l'élection des plus dignes, la propriété privée, mère de l'inégalité, est inconnue, le luxe ignoré dans une société réellement fraternelle d'où a disparu tout motif de rivalité. Vision moderne d'un bonheur réalisé ici-bas, valorisation de l'existence terrestre, mise en place d'une organisation politique et sociale fondée sur la juste distribution des biens et le respect de la personne humaine. (Trousson, 2003 : 27)

François Rabelais peut, quant à lui, être considéré comme l'auteur de la première utopie littéraire française. Il n'y consacre pas tout un ouvrage, mais dans *Gargantua*, le passage sur l'abbaye de Thélème est bien une utopie : « On y a vu une satire de la vie monastique. Sans doute, mais l'esprit utopique y subsiste dans ce qu'il y a de plus subtil, comme aussi de plus essentiel. » (Trousson, 1999 : 54).

Une autre œuvre utopique majeure de la Renaissance n'arrive qu'à la toute fin de cette période, c'est *La Cité du soleil* de l'Italien Tommaso Campanella. S'il est difficile de lui accoler une date précise de parution : « Campanella compose son utopie en prison, d'abord en italien – *Città del Sole* – en 1602, avec une seconde version en 1611 ; puis il élabore plusieurs versions latines – *Civilitas Solis* – dont l'une paraît à Francfort en 1623. » (Ibid. : 61). Si son œuvre a quelques points communs avec celle de More, comme l'esprit scientifique, les divergences sont bien plus nombreuses. Campanella est bien différent de More : si More a été béatifié, puis canonisé, Campanella a passé de nombreuses années en prison pour hérésie.

L'affabulation romanesque doit beaucoup à l'*Utopie* de More. L'œuvre se présente sous la forme d'un dialogue entre le Grand Maître des Hospitaliers et un capitaine génois, ancien pilote de Christophe Colomb, qui, lors d'une escale à Taprobane (Ceylan), a découvert la Cité du Soleil au cœur d'une vaste plaine. Elle est constituée de sept zones circulaires concentriques portant le nom des sept planètes et puissamment fortifiée ; au centre, sur une colline, un temple rond, âme

de la cité. [...] les Solariens mangent et dorment ensemble, pratiquant même la communauté des femmes, car seul compte « l'amour universel », et les enfants appartiennent à la république. Méprisant l'or et l'argent, ne possédant rien en propre, tous travaillent – quatre heures par jour seulement – et donnent le reste de leur temps à l'étude et aux exercices physiques. [...] La société est organisée comme un couvent avec adoration perpétuelle devant l'autel, et tout est inspiré par la volonté divine. (Trousson, 2003 : 32)

Campanella n'en reste pas moins un croyant et la place accordée à la religion dans son ouvrage reste majeure.

[...] le pouvoir temporel de l'Église ne va pas à l'encontre de la loi naturelle. Une alliance est possible entre la raison et la foi ; ce qu'un peuple païen a pu faire dans son récit, pourquoi un peuple chrétien ne le réaliserait-il pas mieux encore ? En d'autres termes, l'Église ne s'oppose pas à la loi naturelle ; elle la transcende. (Trousson, 1999 : 64)

Francis Bacon fut le dernier auteur utopiste majeur de la fin de la Renaissance. L'homme est peu estimable, car c'était un politicien opportuniste et corrompu, son œuvre en revanche recèle beaucoup plus d'intérêts. Ce sont d'abord ses travaux philosophiques qui nous intéressent : « Dès 1605, le *De dignitate et augmentis scientiarum* fixe le programme d'une science appelée à remplacer la scolastique périmée. » (Ibid. : 64). Puis dans un deuxième volume, le *Novum Organum*, il affirme que : « La vraie science est connaissance des causes, la vraie science est une et elle a un objet pratique, elle donne à l'homme une prise efficace sur le monde » (ibid. : 64). Ces ouvrages vont influencer celui qui nous intéresse le plus, *La Nouvelle Atlantide* (*New Atlantis*) qui peut être considéré comme la « première utopie fondée sur la science et le culte de la méthode expérimentale. » (Ibid. : 65). Dans ce livre nous découvrons un bateau rempli d'Européens, qui se sont égarés lors de leur voyage les menant du Pérou au Japon et à la Chine, et qui poussés par les vents arrivent sur une île inconnue. Après un temps de méfiance de la part des locaux, de peur de maladie contagieuse, ceux-ci finissent par les accueillir à bras ouverts. Les marins découvrent alors un paradis sur terre, la large majorité d'entre eux, comme leur avaient annoncé les autochtones, souhaitent y demeurer pour toujours. Ce qui les impressionne, c'est la connaissance presque sans limite de ce peuple. En effet, malgré leur isolement et le fait que personne dans le monde ne connaisse réellement leur existence, ils savent tout du monde extérieur et communiquent sans problème en plusieurs langues européennes. Ce peuple ne cesse d'apprendre et les capacités qu'ils acquièrent grâce à leurs expériences scientifiques sont extraordinaires. Mentionnons leurs aptitudes en agriculture :

« Nous avons l'art de faire venir des Fleurs et des Fruits avant la saison, de faire germer les plantes, de les faire pousser, de les emmener à leur perfection, en moins de temps que la nature n'en prescrit. » (Bacon, 1702 : 115–116), ce qui est exceptionnel au XVII<sup>e</sup> siècle, mais d'autres facultés le seraient aujourd'hui : « Nous avons aussi le secret de faire lever et croître plusieurs plantes sans aucune semence, par le seul mélange des terres » (ibid. : 116). Ces aptitudes sont aussi transversales et s'appliquent à d'autres domaines comme la médecine : « nous savons même rendre ces fruits médicinaux, moyennant quelques préparations. » (Ibid. : 116). Leurs expériences en biologie, anatomie, agronomie et dans tant d'autres domaines font de ce peuple une civilisation qui n'a pas d'équivalent sur la Terre. Ce récit reste cependant inachevé. À la différence de Campanella, les références du philosophe anglais sont claires : « Les sources de Bacon sont évidentes : Platon et More, qu'il cite. » (Trousson, 1999 : 65). Le philosophe grec est en effet qualifié de « grand homme de votre monde » (Bacon, 1702 : 46) par un habitant de l'île de *La Nouvelle Atlantide*. La différence principale avec ses prédécesseurs c'est que Bacon est aussi un romancier. Il a une plume annonciatrice d'une autre forme d'utopie qui va fleurir et existe encore aujourd'hui : le récit de voyage.

## 1.2.2 Entre Renaissance et Lumières : une certaine uniformité dans la littérature utopique

Mentionnons rapidement ce que Trousson qualifie de « première utopie française » (1999 : 73), dont le titre complet est *Histoire du grand et admirable royaume d'Antangil incogneu jusques à present à tous historiens et cosmographes : composé de six vingts provinces tres belles et tres fertiles, avec la description d'icelui et de sa police nompareille, tant civile que militaire. De l'instruction de la jeunesse. Et de la religion*. L'ouvrage est paru en 1616 et comprend cinq livres. L'auteur peut être qualifié d'inconnu, puisque cette publication est signée *I.D.M.G.T* et que les chercheurs ne s'accordent pas sur son identité précise. Cette utopie est remarquable, non pour sa qualité ou son influence, mais simplement parce qu'elle a le mérite d'être la première, d'autant plus qu'en France le genre est délaissé à cette époque. Nous passons rapidement sur cette période car la qualité fait également défaut en Angleterre, malgré le fleurissement du genre utopique : « Si la France est peu fertile en utopies pendant les trois premiers quarts du XVII<sup>e</sup> siècle, il n'en va pas de même outre-Manche, où, souvent peu originales, elles se multiplient » (ibid. : 74). Citons cependant, brièvement, le célèbre Cyrano

de Bergerac, qui est « le premier en France à mêler utopie et voyage extraordinaire » (Trousson, 2003 : 62). Il expérimente en effet le voyage interplanétaire dans son *Histoire comique des États et Empires de la Lune* paru en 1657 (deux ans après sa mort), puis dans sa suite *Histoire comique des États et Empires du Soleil* paru en 1662.

La période qui suit immédiatement est beaucoup plus remarquable : « le XVII<sup>e</sup> siècle est celui du développement et de la “maturité” des récits utopiques, qui explosent littéralement à l’époque des Lumières. » (Bartha-Balas, 2010 : 3). C’est cependant principalement le dernier quart du XVII<sup>e</sup> siècle qui voit ce développement. La période des Lumières étant datée par les historiens de 1715 à 1789, il est intéressant de remarquer que cette courte période de quarante ans qui la précède, 1675-1715, consacre le genre utopique qui « atteint [...] entre 1675 et 1715 une assez exceptionnelle cohésion » (Trousson, 1999 : 84). C’est d’abord le livre de Gabriel de Foigny, *La Terre australe connue*, paru en 1676, qui va attirer notre attention.

[...]le roman de Gabriel de Foigny met en scène un espace utopique classique, celui de la terre australe, une île lointaine habitée par une société bienheureuse d’êtres humains hermaphrodites, découverte accidentellement par un autre hermaphrodite, mais imparfait, Jacques Sadeur. Faisant l’objet d’un chapitre à part intitulé, d’une manière suggestive, *Description de la terre Australe*, l’espace austral bénéficie d’une description très ample, qui prend en considération d’un côté l’espace naturel – donc le cadre géographique de la terre australe, avec la description de la faune et la flore, du climat et du voisinage, et d’un autre côté l’espace urbain, avec son organisation et sa division géométrique, la description de l’architecture et des fonctions des trois types de maisons des Australiens, ainsi que l’évocation de la démographie de la terre australe. (Bartha-Balas, 2010 : 6–7)

Le livre est rapidement interdit par les autorités genevoises principalement pour ses idées et ses propos sur la religion :

Les Australiens n’ont donc aucune religion officielle : les assemblées du Hab sont consacrées à adorer le Créateur en silence en laissant à chacun la liberté de l’imaginer comme il l’entend. [...] la religion de Foigny est le déisme, la religion naturelle, proche de celle que prêchera Rousseau. (Trousson, 1999 : 90)

Même si les guerres de religion ne sont plus aussi fréquentes à cette période, elles n’ont pas complètement disparu et les idées du livre de Foigny sont trop révolutionnaires pour être acceptées.

Denis Veiras va lui aussi s'engager dans un récit de voyage lié au mythe des Terres australes. Sa première partie est antérieure au récit de Foigny puisqu'elle est publiée en 1675 en Angleterre et en anglais, mais Veiras publie son œuvre en deux parties *Histoire des Sévarambes* en français en 1677. L'une des caractéristiques principales et communes de ces deux romans, c'est que les auteurs cherchent à rendre vraisemblables leurs récits. Ils situent de manière précise et plausible leur île de destination. En cela ils se différencient des premières utopies de More, Campanelle ou Bacon. C'est l'un des « romans les plus complexes et les plus riches de l'histoire de l'utopie » (Trousson, 2003 : 66).

Le roman comporte cinq parties : la première, conformément aux lois du voyage imaginaire, se place sous le signe de l'aventure : séjour du jeune Siden [...] ses voyages [...] son inévitable naufrage [...] dans les parages des Terres australes. Le récit se poursuit dans la lignée de la robinsonnade. [...] C'est enfin la rencontre avec les indigènes [...]

La seconde partie développe l'habituel tourisme utopique et l'installation de Siden et de ses compagnons chez les Sévarambes [...]. Les trois parties suivantes [...] sont consacrées successivement à l'histoire de Sévarias, conquérant et législateur du pays, à l'étude des mœurs et des coutumes et à l'analyse de la philosophie et de la religion sévarambes. (Trousson, 1999 : 92)

Comme avec Foigny, on retrouve une vision critique de la religion, probablement influencée par son histoire personnelle. Veiras, protestant, a dû fuir la France après que Louis XIV eut révoqué l'édit de Nantes en 1685. Il « adopte à l'égard des religions une attitude peu favorable et il n'est même pas sûr que le déisme des Sévarambes constitue son idéal. » (Ibid. : 99).

Probablement inspiré par Veiras, Fontenelle écrit autour de 1682 son *Histoire des Ajaiiens*, publiée seulement en 1768, onze ans après sa mort.

L'organisation sociale n'y offre rien de très neuf : communisme agricole, pays fertile, travail modéré pour tous, régime sain et frugal, magasins publics, production et distribution des denrées sous le contrôle de magistrats intègres, pacifisme, mépris de l'or et de l'argent constituent les ingrédients habituels du brouet utopique agrémenté ici de la polygamie restreinte (les Ajaiiens ont deux épouses), et de l'examen prématrimonial qui remonte à More. (Ibid. : 99)

L'originalité de Fontenelle réside surtout dans sa position à l'égard de la religion. En cela il va plus loin que la description des déismes de Foigny et Veiras. En effet, l'*Histoire des Ajaiiens*

peut être considérée comme la « première utopie peuplée d'athées vertueux » (Trousson, 2003 : 68).

Le célèbre ouvrage *Les Aventures de Télémaque* écrit par Fénelon, probablement vers 1694 mais publié en 1699, est une sorte de « roman archéologique » (Trousson, 1999 : 79). Ce livre est surtout à remettre dans son contexte historique c'est-à-dire le règne de Louis XIV, marqué par de nombreuses guerres ou encore par la politique économique de Colbert (le colbertisme) :

Destiné à l'éducation et à la formation du duc de Bourgogne, futur roi de la France, le roman de Fénelon s'appuie largement sur la coordonnée politique et surtout sur le rôle majeur du roi dans la vie politique du pays. Proposant plusieurs sociétés modèles, dont seulement deux utopiques, à savoir la Bétique et Salente, le roman place dans son centre non pas l'individu, mais la société dans son ensemble. (Bartha-Balas, 2010 : 11)

La première société, la Bétique est décrite comme « un état idyllique, proche de l'âge d'or des anciens : climat tempéré, sol fertile, abondance naturelle. » (Trousson, 1999 : 79). La description du royaume de Salente a dû « vivement irriter Louis XIV » (ibid. : 80), en effet Fénelon y prend « le contrepied du colbertisme » (ibid. : 80) car il y préconise le libre-échange et le trafic. Ce roman a, de plus, le mérite de marquer son temps et le siècle qui suit :

D'autre part, le *Télémaque* témoigne d'une ouverture vers l'avenir, par la mise en avant de certaines idées novatrices, qui ont amplement influencé les auteurs des Lumières : nous relevons surtout l'influence de Fénelon sur Rousseau, par l'idée d'une dégradation morale qu'entraînent les arts, l'influence sur Voltaire par l'importance du commerce comme source de richesse pour une nation, et l'influence sur les physiocrates (par l'importance de l'agriculture dans la constitution de la richesse d'une nation). (Bartha-Balas, 2010 : 659)

Nous retrouverons dans la partie suivante ces deux écrivains des Lumières.

Enfin la publication par Simon Tyssot de Patot, un autre protestant, des *Voyages et aventures de Jacques Massé* en 1714, est une autre probable inspiration des Sévarambes.

Son héros chirurgien de vaisseau comme le sera Gulliver, a beaucoup bourlingué avant qu'un naufrage le jette en 1644 sur les côtes du royaume de Butrol, où il passe vingt ans. Sa fuite, son emprisonnement par l'inquisition à Goa, sa captivité sur les pontons musulmans et son retour

final en Angleterre ne constituent que quelques-unes des péripéties de ce long récit. (Trousson, 1999 : 103)

Son ouvrage qui met bien en avant divers domaines scientifiques est une nouvelle fois une charge contre la religion : « Le problème religieux est ainsi présent du début à la fin du roman. » (Ibid. : 104). Plus déiste qu'athée, Tyssot est surtout opposé à l'Église et ses idées transpirent tout au long de son récit : « Sensualiste et matérialiste en héritier de Gassendi, Tyssot situe le siège de la pensée dans la matière ; rationaliste, il soumet la foi à son cartésianisme et n'en retient que ce qui lui paraît acceptable par la raison ; spinoziste, il ne croit pas à une substance purement spirituelle. » (Ibid. : 107). Les idées de Tyssot ont eu une influence importante en son temps : « Il fut lu, et l'on retrouve nombre de ses arguments dans l'article *Résurrection* du *Dictionnaire philosophique de Voltaire*. » (Ibid. : 106).

Comme nous l'avons remarqué, ces quarante ans de transition vers la période des Lumières ont des points communs dans leurs utopies que nous nous devons de relier à l'Histoire.

Un trait commun à ces utopies d'un âge de transition est la place qu'elles accordent au problème religieux. La fin du XVII<sup>e</sup> siècle est marquée par un affaiblissement des croyances ; un appétit de liberté intellectuelle fait aspirer à une religion raisonnable et assouplie. La négation radicale reste encore rare, mais on glisse volontiers vers un « sage déisme » qui envahit les utopies, parfois singulièrement audacieuses ; leur effort porte au moins autant sur la défense de la liberté de pensée que sur l'innovation politique et sociale. (Trousson, 2003 : 65)

### 1.2.3 Le siècle des Lumières

Cette période de transition aboutira à un foisonnement des récits utopiques. Le XVIII<sup>e</sup>, le siècle des Lumières, peut être considéré comme « l'âge d'or de l'utopie » (Trousson, 1999 : 113). De plus, cette période dorée amène beaucoup de diversité par rapport à la précédente : « Thèmes, structures narratives, fonction sociale de l'utopie se diversifient à l'infini, depuis l'utopie classique à la manière de More jusqu'au drame utopique et au roman pseudo-historique de formation, en passant par l'utopie-projet ou l'uchronie. » (Ibid. : 113). Ce terme est un néologisme créé par Charles Renouvier avec son roman *Uchronie : l'utopie dans l'Histoire* en

1857, il est formé à partir de deux mots « utopie » et « chronos<sup>10</sup> » : « le terme “uchronie” désigne une œuvre dans laquelle l’auteur fait subir à l’Histoire telle que nous la connaissons une altération et explore ce qui en résulte. » (Baudou, 2003 : 91).

### 1.2.3.1 Le retour à la nature

Si Montesquieu n’est pas à proprement parler un utopiste, son histoire des Troglodytes dans les *Lettres persanes* peut être qualifiée de récit utopique. Ce récit est présent dans les Lettres XI à XIV et chacune s’intitule *Usbek à Mirza*. Les Troglodytes forment un peuple naturellement primitif. Un roi essaie de corriger cette méchanceté naturelle, mais les Troglodytes « le tuèrent, et exterminèrent toute la famille royale » (Montesquieu, 1952 : 42). Ils décident à la suite de cet échec du système monarchique de s’organiser différemment, ils forment une République et désignent des magistrats pour les gouverner : « Mais à peine les eurent-ils élus qu’ils leur devinrent insupportables, et ils les massacrèrent encore. » (Ibid. : 42). Ils entrent alors dans un système anarchique où rien ni personne n’a de respect, ni d’intérêt pour l’autre : « Tous les particuliers convinrent qu’ils n’obéiraient plus à personne » (ibid. : 42). Assez vite, les Troglodytes meurent de plusieurs causes : la famine touche la moitié du peuple et l’autre moitié, qui a eu d’abondantes récoltes, ne s’en soucie pas ; une épidémie touche le peuple, un médecin les guérit, mais est renvoyé quand il demande son dû. Lorsque l’épidémie refait rage, le médecin refuse de les soigner, etc. Finalement, il ne reste que deux familles de Troglodytes, mais celles-ci sont vertueuses et réussissent à reformer un peuple uni et heureux :

La nature ne fournissait pas moins à leurs désirs qu’à leurs besoins. Dans ce pays heureux la cupidité était étrangère : ils se faisaient des présents, où celui qui donnait croyait toujours avoir l’avantage. Le peuple troglodyte se regardait comme une seule famille : les troupeaux étaient presque toujours confondus ; la seule peine qu’on s’épargnait ordinairement c’était de les partager. (Ibid. : 46)

Cette société idéale implique donc un retour à la nature où la religion joue également un rôle majeur :

---

<sup>10</sup> Le « temps » en grec.

Ils instituèrent des fêtes en l'honneur des dieux. Les jeunes filles, ornées de fleurs, et les jeunes garçons, les célébraient par leurs danses et par les accords d'une musique champêtre ; on faisait ensuite des festins où la joie ne régnait pas moins que la frugalité. C'était dans ces assemblées que parlait la nature naïve ; c'est là qu'on apprenait à donner le cœur et à le recevoir (ibid. : 45)

Cette religion n'est cependant pas une contrainte. Elle est célébrée dans la joie et nous donne plutôt une vision apaisée d'elle-même. L'importance de l'éducation est également mise en avant, les deux familles qui subsistent réussissent à transmettre la vertu à leurs enfants, vertu qui ne se perd pas de génération en génération.

Si l'absence d'un article sur la notion d'« utopie » dans l'*Encyclopédie* du XVIII<sup>e</sup> siècle peut surprendre, Diderot qualifie, dans ses *Œuvres politiques*, cette notion de « projet irréalisable » (Bartha-Balas, 2010 : 27). Comme Montesquieu, Diderot n'est pas à proprement parler un utopiste, mais son conte philosophique *Supplément au voyage de Bougainville* est « une œuvre de caractère utopique » (Trousson, 1999 : 129). L'histoire se situe sur l'île de Tahiti, un Tahitien reproche aux Européens, alors que ces derniers quittent l'île, d'avoir introduit le vice chez eux. Il vaut mieux écouter les lois de la nature que celles de la société civilisée européenne : « On vit en communauté, comme une grande famille, et l'on a su éviter de mêler les codes naturel, civil et religieux, aux exigences toujours divergentes » (ibid. : 129). Ce conte « oppose une société régie par les lois de la nature à une société dénaturée. » (Ibid. : 130). Diderot met bien en avant les lois de la nature qu'il ne faut pas contredire :

Pour être heureux, l'homme doit suivre les lois de la nature ; mettez-le en contradiction avec elles, et il ne connaîtra plus la paix. Est bonne toute loi conforme à l'ordre naturel et aux aspirations de l'espèce ; l'utopie tahitienne, plus qu'un rêve d'impossible retour à l'âge d'or, est une manière de critiquer une société artificielle. (Ibid. : 130)

La différence majeure avec les autres utopistes, c'est que Diderot ne propose pas vraiment de solution : « Diderot, contrairement aux autres utopistes, [...] n'évoque pas les modalités du passage à une société meilleure. » (Ibid. : 130).

### 1.2.3.2 L'anti-utopie de micro-sociétés

Voltaire, que nous avons déjà évoqué, semble nous présenter une utopie classique avec son Eldorado dans *Candide ou l'Optimisme* :

Après avoir connu deux « fausses » utopies – la colonie jésuite du Paraguay et le pays des Oreillons, satire du bon sauvage et de l'état de nature – Candide semble trouver enfin le paradis. Par bien des aspects, Eldorado ressemble à l'utopie traditionnelle. Pays d'abondance et de bien-être, où l'or et les pierres précieuses n'ont pas plus de valeur que chez Thomas More, splendeur de l'urbanisme, pacifisme des habitants, [...] point de parlement, de prisons, de procès. (Ibid. : 149)

La religion y est également tolérante, grâce à un déisme indulgent. Pourtant, malgré cette apparence d'idéal, Candide finit par la quitter. Eldorado est finalement trop parfait pour être réel. « Eldorado a toutes les vertus, sauf celle d'exister. Tout au plus est-ce un modèle vers lequel on peut tendre, sans espérer ni le trouver tout fait, ni même le réaliser. » (Ibid. : 150). La conclusion sur la métairie appartenant au Turc – qui est une « utopie cette fois accessible et réalisable, [...] susceptible de transformer et d'améliorer le réel. » (Ibid. : 150), où tout n'est pas parfait, mais seulement convenable – montre que Voltaire ne croit pas vraiment en la possibilité de l'utopie : « Une telle attitude équivaut à récuser l'utopie, construction abstraite, au profit de l'action du réel. » (Ibid. : 150). Le paysan turc affirme ainsi que « le travail éloigne de nous trois grands maux, l'ennui, le vice, et le besoin. » (Voltaire, 1991 : 176). Candide le prend alors comme exemple : « Travaillons sans raisonner, dit Martin ; c'est le seul moyen de rendre la vie supportable. » (Ibid. : 177). Ainsi la phrase célèbre « il faut cultiver notre jardin » (ibid. : 178) est répétée par Candide, qui en fait même la conclusion. Tout ceci nous montre que Candide prône une vie modérée, sans douleur, bien loin d'une vie dans une société idéale. Trousson va jusqu'à en conclure que cet épisode de la métairie serait « surtout une manière d'instaurer, au nom du possible et du pragmatisme, une anti-utopie. » (1999 : 150).

Jean-Jacques Rousseau est un auteur lui aussi indissociable de l'esprit des Lumières. Nous retrouvons les principes de l'utopie en 1761 dans le domaine de Clarens présent dans le roman épistolaire *La Nouvelle Héloïse*. Si Clarens existe – il se situe en Suisse dans le canton de Vaud, proche de Montreux et au bord du lac Léman – Rousseau « crée en réalité un pays de nulle part, propose une géographie fictive qui se surimpose au réel et le double. » (Ibid. : 150–151). Si l'île est une caractéristique classique de l'utopie et que Clarens n'en est pas une géographiquement parlant, son apparence d'île existe bel et bien :

L'insularisme se manifeste dans la clôture de Clarens, qui entretient peu de relations avec l'extérieur, et se retrouve, comme dans nombre d'utopies, à propos de son économie. Celle-ci est fermée, autarcique ; on produit sur place l'essentiel du nécessaire [...] elle est strictement

agricole, [...]. Ce culte de l'agriculture, même s'il répond à une aspiration personnelle de Rousseau, n'en est pas moins l'un des lieux communs du genre. (Ibid. : 151)

Il y existe d'autres caractères communs aux utopistes, tout d'abord le travail : « éloge du travail et du rendement : nul n'est oisif [...] le travail est un devoir, mais aussi un plaisir » (ibid. : 151). Ensuite, même si la société est parfaitement hiérarchisée, les classes plus élevées se mélangent aux autres, par exemple lors des fêtes et personne ne cherche à changer cet état de fait : « ces distinctions n'excitent ni revendications, ni dissidences » (ibid. : 151). De plus, on ne vit pas en famille, mais en communauté, ce qui est une autre caractéristique des utopies : « la méfiance à l'égard de la cellule familiale qui constitue aisément un noyau réfractaire à l'ordre social et fait préférer les intérêts particuliers à ceux de la cité. » (Ibid. : 152). Enfin, citons la sexualité, chez les utopistes elle est généralement soit totalement libre, soit totalement contrôlée : « À Clarens, les femmes vivent dans le "gynécée" et ne voient les hommes qu'en public. » (Ibid. : 152). Finalement, cette micro-société de Clarens, malgré ses ressorts utopiques, est en réalité remplie de contraintes et nous apparaît plutôt comme une anti-utopie :

D'une manière générale, en tenant compte de la démarche proprement utopique de la pensée de Rousseau, on comprendra qu'il crée spontanément un univers normatif et contraignant comme nous est apparu celui de Clarens : chez lui comme chez ses confrères en utopie, le refus d'un réel insatisfaisant qui donne naissance à la spéculation, conduit à un rêve de perfection qui, au nom de la liberté débouche sur l'esclavage ou l'asphyxie de l'individu. (Ibid. : 153–154)

### 1.2.3.3 Swift et la remise en cause de l'utopie

L'ouvrage *Les Voyages de Gulliver* paru en 1726 couronne le succès des voyages imaginaires. Swift établit de nombreux parallèles avec ses devanciers, qu'il avait lus : « Aussi bien Swift connaissait-il admirablement ses prédécesseurs – utopistes comme More, Veiras, Foigny, Cyrano, Tyssot de Patot » (ibid. : 155). Pourtant, l'écrivain anglo-irlandais raille l'utopie, il l'utilise pour mieux la transformer en parodie : « Contre l'utopie, Swift emploie l'utopie elle-même et la pulvérise par la caricature et le grotesque. » (Ibid. : 155). L'auteur tourne par exemple en ridicule le scientisme :

À l'Académie de Lagado, Gulliver voit à l'œuvre les savants qui prétendent travailler à l'amélioration de la condition humaine et qui, déconnectés du réel, poussent jusqu'à l'absurde

la méthode expérimentale : l'un s'efforce d'extraire les rayons du soleil des concombres, un autre de convertir les excréments en nourriture, un troisième de changer la glace en poudre à canon, un autre encore de faire tisser des araignées fileuses, tandis qu'un aveugle prépare les couleurs pour les peintres. [...] Jeu de massacre et bouffonne caricature du Métaphysicien de Campanella, des sages de Bacon et des philosophes-rois de Platon. (Trousson, 2003 : 71–72)

Swift n'oublie pas non plus de brocarder le retour à l'état de nature avec les Yahoos : « Ces êtres infâmes, ces animaux ignobles, ce sont les Yahoos, c'est-à-dire les hommes, perdus de vices, croupissant dans l'ordure, tombés au plus bas degré de l'animalité. » (Trousson, 1999 : 157). Face à eux ne se dresse qu'une race de chevaux, intelligents et doués de raison, les Houyhnhnms.

L'invention des Yahoos est la réponse la plus brutale au mythe de l'état de nature qui a bercé tant d'utopistes. Pour Swift, la croyance en la bonté naturelle de l'homme serait le prélude à une sorte d'anarchie morale. [...] Car l'homme est foncièrement mauvais et le peu de raison qu'il possède ne suffit pas à l'élever. Aussi n'est-ce pas en lui qu'il place son espoir, si espoir il y a. [...] et la conclusion, particulièrement pessimiste, s'impose d'elle-même : l'utopie et la société idéale existent peut-être, mais il faudrait pour les accomplir, sortir du genre humain, découvrir une autre espèce, exonérée du péché originel, libérée des instincts et accessible au dictamen lumineux de la raison. (Ibid. : 157)

Le retour à la réalité sera très difficile pour Gulliver, car côtoyer ses semblables, des Yahoos plus civilisés, ainsi qu'accepter le fait d'être lui-même un Yahoo, nous amène bien loin de la perfection entrevue avec les Houyhnhnms.

#### 1.2.3.4 Mercier, le père de l'utopie moderne

« Mais le mérite d'être le père de l'utopie moderne devait revenir à Louis-Sébastien Mercier [...]. C'est à lui qu'on doit la première utopie dans le temps, ou uchronie : *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais*. Parue en 1771 » (Trousson, 1999 : 162). Son originalité réside d'abord dans sa transposition dans le temps, en l'occurrence dans le futur, au XXV<sup>e</sup> siècle, quand, comme nous l'avons déjà observé, les autres utopies préféraient se situer dans l'ailleurs géographique, le plus souvent une île.

[...] et l'on voit comment il se démarque des utopies antérieures. Alors que pour celles-ci le monde meilleur demeurerait parallèle au nôtre, songe compensatoire mais coupé du réel, celui de Mercier procède du devenir de l'histoire et d'un réel peu à peu transformé, non par une intervention providentielle, comme dans le vieux millénarisme, mais par l'action humaine. (Trousson, 2003 : 74)

Dans son récit, Mercier se choisit lui-même comme héros principal et nous le voyons parcourir ce Paris de 2440. Après son sommeil de 700 ans, Mercier découvre que :

La France est toujours une monarchie, mais Louis XXXIV est un bon roi, père de son peuple et toute trace de despotisme a depuis longtemps disparu en même temps que la Bastille, renversée non par le peuple, mais par un souverain philosophe. S'il y a encore des riches, il n'y a plus guère de pauvres et du reste la vie est simple et sans faste où les métiers dégradants n'existent plus, où ducs et princes tiennent table ouverte pour les indigents. [...] La liberté règne sans désordre, les guerres sont oubliées. Fervents croyants, les Français du futur n'ont plus ni églises, ni clergé et s'en tiennent à la religion naturelle. (Ibid. : 75–76)

Le livre de Mercier, qui a connu un immense succès avec « vingt-quatre éditions entre 1771 et 1789 » (ibid. : 74), est donc aussi un ouvrage politique car sa critique de la monarchie absolue est claire. Le dernier chapitre l'illustre bien. Mercier heureux de toutes ces découvertes décide de se rendre à Versailles admirer son magnifique château : « Quelle surprise ! Je n'aperçus que des débris » (Mercier, 1771 : 414)<sup>11</sup>. L'explication de la disparition du palais arrive très vite de la part d'un vieillard, qui est en réalité Louis XIV lui-même : « Un homme dans son orgueil impatient a voulu forcer ici la nature ; il a précipité édifices sur édifices ; avide de jouir dans sa volonté capricieuse, il a fatigué les sujets. » (Ibid. : 415). Peu après ce passage Mercier se réveille, c'est la fin du livre.

La science est aussi un sujet majeur du roman, les connaissances ont bien évidemment beaucoup progressé et nous voyons ici l'influence de Bacon et de *La Nouvelle Atlantide* où l'expérience scientifique était le moyen le plus sûr d'acquérir le savoir : « Ceux qui possèdent des richesses, les emploient à faire des expériences neuves et utiles, qui servent à approfondir une science, à porter un art vers sa perfection » (ibid. : 160) ou encore « L'esprit laborieux de la nation se manifeste de jour en jour par des découvertes utiles dans tous les arts, et l'Académie

---

<sup>11</sup> Nous avons choisi de transposer tous les extraits de Mercier dans un français plus moderne.

des Sciences vient de donner un nouveau système de l'Électricité, fondé sur plus de vingt mille expériences particulières. » (Ibid. : 404).

Tout est parfait dans ce Paris du futur, les larmes d'émotions du héros face à ce spectacle en sont l'illustration. Mercier croit en l'Homme. L'utopie est, dans ses idées, bien caractéristique de la pensée de l'époque.

*L'An 2440* se définit comme une sorte de matérialisation de la foi dans le progrès et la perfectibilité indéfinie de l'homme, caractéristique des Lumières. Non seulement Mercier renouvelle le schéma classique de l'utopie depuis More et même depuis Platon, mais surtout il donne au genre une autre orientation et une autre portée. (Trousson, 1999 : 166)

L'auteur français, par ce double procédé du rêve et de la transposition dans le futur, est le précurseur du genre utopique moderne :

[...] l'utopie de Mercier est l'ancêtre direct d'un genre appelé, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, à supplanter définitivement l'utopie dans l'espace. Le « truc » du rêve du héros sera le même principe de quelques-unes des uchronies les plus fameuses de Mantegazza à Wells, en passant par E. Bellamy, W. Morris ou A. France. Et si les anti-utopies contemporaines ont tragiquement rompu avec son optimisme et sa foi dans le progrès, leur principe n'en demeure pas moins le même : ici aussi, l'expérience mentale ne prétend qu'à prolonger, à relayer l'expérience historique elle-même, mais sur un fond de doute et d'angoisse étranger à l'auteur de *L'An 2440*. (Ibid. : 167)

Le XVIII<sup>e</sup> siècle est donc une période de pullulement de l'utopie littéraire. Elle se diversifie, se démultiplie et un nouveau sous-genre apparaît, l'uchronie, qui jouera un rôle majeur dans l'histoire littéraire du genre utopique.

## 1.2.4 Du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au début de la Première Guerre mondiale : de la pénurie au foisonnement du genre utopique/dystopique

Difficile une nouvelle fois de séparer l'histoire littéraire de son contexte historique. Entre la dictature impériale de Napoléon Bonaparte et le Printemps des peuples de 1848, ce

demi-siècle a surtout été marqué par des utopies politiques plus que littéraires : « l’utopie narrative cède le plus souvent la place à l’utopisme. » (Ibid. : 181). Cette première moitié de siècle est donc pauvre en utopies.

#### 1.2.4.1 La rareté du genre jusqu’en 1848

Nous commencerons par deux exemples plus marquants d’utopies politiques. Tout d’abord, Saint-Simon qui publie *Du système industriel* en 1821 et le *Catéchisme des industriels* en 1823. « Saint-Simon prône surtout une organisation rationnelle des richesses, une économie planifiée, un capitalisme “scientifique” et bienfaisant, organisé par les capitalistes eux-mêmes. » (Ibid. : 183). Le saint-simonisme naîtra de ces théories et se développera notamment grâce à Auguste Comte (qui finira par s’écarter de son mentor) ou à Prosper Enfantin.

Charles Fourier écrit en 1808 la *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales : prospectus et annonce de la découverte*. Fourier cherche le bonheur de l’Homme, mais il s’y prend d’une façon bien différente des autres utopistes :

Pendant des siècles, les utopistes ont prétendu brimer les passions, causes de désordres. Fourier au contraire, les juge bonnes, puisque voulues par Dieu. Au lieu de les récuser, il faut les utiliser, après les avoir dénombrées et classées. Selon lui, il y en a douze – cinq sensuelles (correspondant aux cinq sens), quatre affectives (amitié, amour, paternité, ambition), trois distributives (cabaliste ou goût de l’intrigue, composite ou plaisirs des sens et de l’âme, papillonne ou goût du changement). En groupant les individus par « séries passionnées », on obtiendra l’Harmonie, un peu comme le concours réglé d’instruments différents réalise la symphonie. (Ibid. : 183)

À la différence de Saint-Simon et comme nombre d’utopistes avant lui, Fourier construit sa société non sur l’industrie mais sur l’agriculture. Il y ajoute une dimension sexuelle, très grivoise : « il y aura même des “bacchants” et des “bacchantes” pour apaiser les besoins sexuels des esseulés. » (Ibid. : 184). Plusieurs phalanstères ou phalanges d’essai, inspirées par Fourier, seront mises en place, mais seront toutes des échecs.

Seul Étienne Cabet se démarque de cette période pauvre en utopies littéraires. Lui-même homme politique, il décide de romancer ses écrits pour toucher un plus large public avec son *Voyage en Icarie*.

Si l'intrigue y est d'une navrante platitude et ne renouvelle en rien le schéma traditionnel de l'utopie, Cabet y expose sa théorie du communisme et de la démocratie directe, ses Icarieus constituant « une société fondée sur la base de l'égalité la plus parfaite », mais aussi par une étouffante uniformité et un dirigisme étatique qui exclut la liberté de la presse et impose la censure et le couvre-feu. (Trousson, 2003 : 90)

En ce qui concerne la sexualité, la vision de Cabet est bien différente de celle de Fourier : « Ce monde ignore l'adultère et le concubinage » (Trousson, 1999 : 186). Les séducteurs sont présentés comme des parias et les veuves trop coquettes comme des empoisonneuses. La vertu dans le couple marié est donc une qualité obligatoire et naturelle : « le concubinage et l'adultère sont des crimes sans excuse » (Cabet, 1845 : 141). Cabet poursuit en indiquant qu'en Icarie aucun vice n'existe, aucune tentation n'a lieu d'être et tout simplement : « Il n'y a plus en Icarie que des filles chastes, des garçons respectueux et des époux fidèles et respectés » (ibid. : 143). Enfin pour la religion, c'est un « simple déisme civil [...] sans cérémonies ni pratiques, et dont les prêtres, mariés, ne sont que des guides. » (Trousson, 1999 : 187). Avant tout, comme Mercier ou Saint-Simon, Cabet est impressionné par les possibilités du progrès technique. La division du travail sans effort est présentée avec enthousiasme :

Voyez ces *chemins portatifs*, où les plus lourds fardeaux roulent ou glissent sans efforts, et ces innombrables machines, grosses et petites, qui transportent tout, en haut, en bas, de tous côtés ! Aussi cette foule d'ouvriers en action, vous n'en apercevrez aucun avec un fardeau sur sa tête ou ses épaules : tous n'ont d'autre tâche que de diriger les machines ou de placer les matériaux. (Cabet, 1845 : 104)

La différence avec d'autres utopies résulte de ce que Cabet ne présente pas un idéal vers lequel il faut tendre, il est concret. Son projet peut alors être adapté ici et maintenant. Plusieurs micro-sociétés icariennes seront fondées et vivront jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Son communisme plus ou moins chrétien aura donc été un échec.

#### 1.2.4.2 1850-1914 : le développement de l'utopie et de l'anti-utopie

Samuel Butler publie en 1872 *Erewhon ou De l'autre côté des montagnes*, une critique de la société anglaise. Le roman présente le personnage de Higgs, qui pour s'enrichir, décide de quitter son pays pour une colonie et d'y devenir éleveur. Le parallèle est évident avec la vie

de l'auteur lui-même : fils de pasteur destiné à la théologie et qui quitta ce monde pour élever des moutons en Nouvelle-Zélande. Le personnage principal y découvre une société recluse.

[...] il découvre, au-delà d'une chaîne de montagnes réputées infranchissables, la vallée d'Erewhon – anagramme de *nowhere*, nulle part. D'abord arrêté, il est confié à un géôlier qui lui apprend la langue du pays, et Higgs en profite pour nouer une courte idylle avec la fille de son gardien, Yram (Mary). Conduit dans la capitale, il est logé chez M. Nosnibor (Robinson), riche homme d'affaires qui l'initie aux us et coutumes de la région. Épris de la fille de son hôte, Arowhena, l'ingénieur Higgs construit un ballon et s'envole pour l'Angleterre, où il épousera sa conquête. (Trousson, 1999 : 197)

Le principal intérêt de l'ouvrage réside dans sa critique de la société victorienne, qui se manifeste dans son utilisation du « procédé du monde à l'envers. Ainsi en Erewhon, toute maladie avant soixante-dix ans constitue un crime puni par la loi, et Higgs verra un tuberculeux condamné aux travaux forcés. » (Ibid. : 197). Il est intéressant de remarquer, alors que l'époque de la révolution industrielle a profondément changé la société ; que la mécanisation s'est généralisée, qu'à Erewhon on a détruit toutes les machines, parce qu'un philosophe a démontré aux Erewhoniens, qu'elles représentaient un danger pour le futur et qu'elles finiraient par asservir l'Homme. Butler va à l'encontre de son temps et se rapproche ici plus du luddisme, ce mouvement d'ouvriers et d'artisans du début du XIX<sup>e</sup> siècle en Angleterre, qui cassaient les machines, notamment les métiers à tisser, les accusant de leur prendre leurs emplois. Si Butler critique la société anglaise de son époque, il ne donne aucun exemple à suivre : « il n'oppose pas à l'Angleterre le modèle d'une société idéale. » (Ibid. : 198).

#### 1.2.4.2.1 Les utopies sociales et socialistes

Encore une fois nous devons souligner que le développement des utopies littéraires est lié au contexte historique. Les mouvements ouvriers se développent de plus en plus et les théoriciens du socialisme, comme Marx, sont de plus en plus écoutés. Nous voyons donc un développement dans la sphère littéraire de la thématique économique et sociale, ainsi qu'un grand nombre d'utopies socialistes.

Edward Bellamy, journaliste américain, publie en 1888 *Cent ans après ou l'An 2000* (*Looking Backward*). Comme pour Mercier, son héros est projeté dans le futur, mais lui se réveille en l'an 2000.

En l'an 2000, cette société de l'égoïsme et de l'affrontement impitoyable a bien changé. Le petit capital de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, caractérisé par la dispersion et le gaspillage des efforts et où l'ouvrier pouvait devenir patron, a disparu pour faire place aux grandes concentrations, trusts et monopoles, et le pouvoir est tombé aux mains d'une ploutocratie consciente que « le capital [est] efficace en raison directe de sa concentration ». À force de concurrence impitoyable, l'économie dépendit bientôt d'une poignée d'hommes, si bien qu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle tout se réduisit à un immense monopole, celui de la nation ; celle-ci « forma une grande et unique corporation, dans laquelle durent s'absorber toutes les autres ; elle devint le seul capitaliste, le seul patron » (ibid. : 202–203).

Si on peut accorder à Bellamy une justesse prophétique – au moins au début de son récit – il n'est pas à proprement parler socialiste, même si la critique du capitalisme et de l'individualisme est bien présente. Une différence majeure avec les théories marxistes réside en ce que les événements se réalisent sans révolution et sans violence. Il réussit à former une dictature très stricte, mais qui obtient l'égalité et le bonheur pour tous. Comme pour Fourier ou Cabet, il provoquera des tentatives de concrétisation de ses idées : « L'organisation quasi-militaire du système de production séduisit des officiers retraités qui fondèrent le premier Nationalist Club de Boston en décembre 1888 » (ibid. : 202). Tentatives qui, comme pour les auteurs précédents, échouèrent au bout de quelques années.

Cet ouvrage, qui fut un grand succès, ne plut pas à tout le monde. William Morris en fit une critique acerbe et lui répondit avec sa propre utopie *Nouvelles de nulle part* (*News from Nowhere*) en 1890. Morris reproche surtout à Bellamy son idéal de mécanisation : « Une vie mécanisée est la meilleure que M. Bellamy puisse imaginer à tous égards pour nous ; il n'est donc pas surprenant que sa seule façon de concevoir un travail tolérable soit d'en réduire la somme grâce à des progrès sans cesse renouvelés du machinisme. » (Trousson, 2003 : 108). Morris est, quant à lui, un vrai socialiste et cette société entièrement mécanisée l'écœure. S'il n'est pas partisan du luddisme, il souhaite surtout que la condition sociale des travailleurs et particulièrement celle des ouvriers soit améliorée.

Il condamne donc le machinisme industriel, producteur de laideur et de misère, de chômage et de paupérisme, d'abrutissement et d'avilissement, qui n'a pas allégé la condition de l'ouvrier mais seulement permis au capitaliste de produire davantage alors que, dans la société juste, il créerait l'abondance pour tous et donnerait à chacun le temps de vivre. (Ibid. : 109)

La trame de son utopie n'est pas sa priorité :

Dans son utopie, l'intrigue est très accessoire : son art consiste en une luminosité particulière et la création d'une certaine atmosphère. À l'issue d'une assemblée orageuse, un militant socialiste, William Guest, fait un rêve qui le transporte dans l'Angleterre rénovée de la fin du XXII<sup>e</sup> siècle. Il y fait la connaissance de Dick, un jeune homme qui lui servira de cicérone. Sa surprise est grande : les quartiers industriels et misérables ont disparu, remplacés par de charmantes villas entourées de verdure : les habitants paisibles et heureux, sont magnifiquement vêtus de tissus chatoyants et colorés, non par ostentation, mais par goût du beau. Au British Museum, que plus personne ne fréquente, William rencontre le vieux Hammond, arrière-grand-père de Dick, qui lui racontera l'évolution des derniers siècles et la naissance d'une société communiste. (Trousson, 1999 : 206)

Le livre se termine, comme chez Mercier, lorsque le rêve prend fin, même si la dernière page s'ouvre sur un espoir, ce ne serait pas un rêve, mais une vision de l'avenir : « Oui certes ! et si d'autres peuvent le voir comme je l'ai vu, alors il faut l'appeler une vision, et non un rêve. » (Morris, 1902 : 200). À la différence de Bellamy, Morris refuse le contrôle de l'État et sa société idéale s'est fondée grâce à la violence et pas seulement par des grèves ou une révolution. Il décrit même une longue guerre civile qui voit la victoire du camp des travailleurs. Si certains chercheurs ont été très critiques envers sa vision de la société, il faudrait en réalité faire preuve de plus d'indulgence :

L'œuvre de Morris a été souvent comprise, à tort, comme une évasion ou une projection psychanalytique d'un rêve d'enfance de l'humanité : « Angleterre de Disneyland » disait A. Cioranescu. En fait, l'écrivain peint un avenir où le communisme apportera l'abondance grâce à un machinisme réellement au service de l'homme. Ainsi retrouvera-t-on dans le travail, libéré des contraintes, la joie spontanée de la création. Morris, loin d'être un rêveur, un esthète intemporel, s'inscrit dans la ligne d'un marxisme orthodoxe et son « médiévisme artisanal » n'est pas un retour en arrière, mais projection dans un avenir d'où sciences et techniques ne sont nullement exclues. (Trousson, 2003 : 112)

Anatole France fait directement référence à Sébastien Mercier, mais surtout à William Morris dans *Sur la pierre blanche* en 1903 : « D'autres, comme le philosophe Sébastien Mercier et le socialiste-poète William Morris, pénètrent dans un lointain avenir. » (1905 : 185). Dans le chapitre *Par la porte de corne ou par la porte d'ivoire*, il émet l'hypothèse de se retrouver en 2270 parce qu'il rêve comme Morris dans son roman : « Et si c'est en dormant, à l'exemple de

William Morris » (ibid. : 254), mais son héros, Hippolyte Dufresne, n'en est finalement pas vraiment convaincu. Comme Dufresne se trouve en 2270, c'est encore une fois une personne âgée qui lui fait un historique de la situation :

Le XX<sup>e</sup> siècle a vu la disparition des guerres par la formation de sociétés internationales ; plus de colonialisme, ni de capitalisme dont les excès mêmes ont causé la perte en forçant le prolétariat à s'organiser. Le peuple russe se souleva le premier à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, et bientôt, à l'issue d'une lutte sanglante mais brève, tous les prolétaires s'unirent en une vaste Internationale (Trousson, 1999 : 209)

Nous nous devons de souligner ici qu'Anatole France a deviné en partie le cours de l'Histoire. La Russie s'est bien soulevée, mais beaucoup plus tôt qu'il ne l'avait prévu, en 1917. La lutte a été sanglante, mais pas brève, la guerre civile prenant fin en 1922. Et une vaste Internationale a bien été fondée, même si le communisme mondial n'a jamais vu le jour. Ajoutons encore qu'il a prédit la constitution d'une fédération européenne vers 2050, la CEE ancêtre de l'UE a vu le jour presque cent ans plus tôt, en 1957. Le roman de France se caractérise par beaucoup de points communs avec celui de Morris, comme l'aversion face à la centralisation et le contrôle de l'État, mais aussi par beaucoup de différences : si un affrontement a bien lieu, il est bref, alors que chez Morris la guerre civile se prolonge. Pour France, l'évolution doit aussi se faire naturellement. « Ainsi l'utopie de France, en dépit de son idéal collectiviste, se pose moins en termes marxistes que dans une perspective évolutionniste » (ibid. : 211). Son originalité est aussi d'écrire une utopie tout en la critiquant :

*Sur la pierre blanche* a cette particularité, exceptionnelle dans l'histoire du genre, de construire une utopie et de proposer en même temps la critique des utopies, y compris celle de l'utopie francienne. À lui seul, le titre, « Par la porte de corne ou par la porte d'ivoire », qui fait allusion aux songes véridiques qui passent par la porte de corne et aux rêves menteurs qui se glissent par la porte d'ivoire, pose une alternative qui laisse indécis entre espoir et pessimisme [...]. (Ibid. : 211)

Enfin dans cette tendance socialiste, nous pouvons encore mentionner l'Américain Jack London et son roman *Talon de fer* publié en 1908. Si le roman se déroule jusqu'en 2700, il raconte surtout les événements du XX<sup>e</sup> siècle dont Everhard, leader socialiste, est le principal protagoniste :

Dans sa première partie, le roman expose, sous forme de dialogues, des thèses socialistes et capitalistes. Le Talon de fer est le nom donné par Everhard à l'oligarchie ploutocratique des grands trusts industriels qui écrasent sans pitié le peuple des travailleurs et ruinent la classe moyenne qui a eu la naïveté de croire à une alliance avec le Capital. Celui-ci prend dans le roman une dimension véritablement mythique : c'est la Bête de l'Apocalypse, jamais assouvie, qui réduit le prolétariat à la famine et à l'esclavage.

Everhard est l'un des principaux chefs de la lutte qui s'organise, le socialisme tentant d'abord la voie légale. En vain [...]. Les révolutionnaires s'organisent en armée secrète. [...] Des révoltes sont noyées dans le sang et la terreur règne. Enfin, confiants dans leur nombre, les socialistes lancent l'insurrection générale à Chicago, en 1913. La lutte est impitoyable : on massacre hommes, femmes et enfants, on achève les prisonniers, on précipite 40 000 personnes dans le lac Michigan. [...] Fauché par les fusils et les mitrailleuses, broyé sous les bombes, le peuple échoue. (Ibid. : 212)

Le récit s'arrête alors, même si on apprend que le socialisme s'est finalement imposé au siècle suivant. À la différence de ses prédécesseurs qui trouvaient nécessaire la révolution, mais qui ne faisaient que la mentionner, London, lui, la décrit en détail. C'est sûrement la moins optimiste des œuvres de cette sous-partie et, même si l'utopie socialiste triomphe, le chemin est long et sinueux. Le choix de la ville de Chicago ne s'est pas fait par hasard. Elle a bien été dans l'Histoire un bastion du socialisme. C'est suite aux événements de 1886 dans cette ville, avec le combat pour la journée de 8 heures, que le 1<sup>er</sup> mai deviendra la journée de la fête du travail, qui est encore célébrée de nos jours. Nous revenons aussi au contexte historique d'avant la Grande Guerre, qui voit une montée et une banalisation de la violence dans la société. « L'œuvre évoque bien, à la veille de la première Guerre mondiale, le caractère irréductible et sauvage d'une lutte des classes qui prend ici des allures d'épopée ; elle semble même, dans la peinture du Talon de fer, pressentir la future montée des fascismes » (ibid. : 212).

#### 1.2.4.2.2 Les utopies non socialistes

À l'opposé des utopies socialistes voire communistes, nous trouvons des utopies effectivement antisocialistes. Nous passerons très rapidement sur celles-ci, car elles n'ont pas marqué l'histoire de la littérature. F. A. Couturier nous présente sa cité idéale en 1860, c'est Paris qu'il dénomme *Novutopie*. Cette utopie prévoit une société assez banale :

Tout le monde est éligible à condition d'avoir vingt-cinq ans, d'exercer une profession libérale, d'être commerçant, ou au moins, chef d'atelier. La propriété est évidemment sacrée ; l'État se charge de l'instruction publique gratuite et prévoit hôpitaux et hospices pour les indigents. (Ibid. : 215)

La critique du socialisme revient à plusieurs reprises dans le roman.

En 1878, Georges Pellerin donne lui aussi sa vision du futur dans son *Monde dans deux mille ans*. La société y est présentée comme une « démocratie de bien-être, fondée sur la juste répartition des profits, mais sans accepter l'ensemble des réformes revendiquées par le socialisme. » (Ibid. : 215).

En 1888, Neulif nous présente *L'Utopie contemporaine*. « Cette niaiserie paternaliste et larmoyante, expression d'un capitalisme "éclairé", s'achève sur le retour en France du narrateur épuisé d'admiration. » (Ibid. : 215).

Enfin, présentons Émile Thirion et son utopie individualiste publiée en 1901, *Neustria*. Celle-ci « présente une colonie fondée en Patagonie par des Girondins fuyant en 1793 la répression jacobine. Leur constitution repose sur trois principes : le travail [...] ; la liberté [...] ; la propriété » (ibid. : 215). L'individualisme et la propriété s'opposant au collectivisme, nous voyons bien l'antisocialisme de cette société.

Mais il existe aussi d'autres formes d'utopies à l'époque, qui ne sont ni socialistes, ni antisocialistes. Theodor Herzl, journaliste juif austro-hongrois et fondateur du mouvement sioniste est le premier à militer pour la création d'un État juif indépendant. Il publie son utopie *Altneuland* en 1902 dans laquelle il décrit le futur État juif.

L'œuvre se ressent de la formation cosmopolite de son auteur. Si le Temple est bien le cœur de la nouvelle Sion, symbole de l'unité et de la patrie retrouvée, on est frappé par l'ouverture philosophique et religieuse du pays, où vivent en bonne intelligence juifs, chrétiens et musulmans, dans un esprit de parfaite tolérance et d'entraide. L'État juif n'est pas fermé et accueille tous les étrangers parce que, selon Herzl, l'avenir est dans le Bien, universel et abstrait, promis à tous et non à une communauté particulière. Aux nationalistes, il oppose la conviction que le progrès est le patrimoine de l'humanité, non d'une nation, et la même ouverture se manifeste dans le domaine culturel. (Ibid. : 218)

Si Herzl n'a pas convaincu tout le monde, même parmi les juifs, avec son roman visionnaire, l'État d'Israël lui a malgré tout rendu hommage. Citons par exemple le cimetière national d'Israël qui se situe sur une colline, appelée le Mont Herzl.

Jean Grave, dans le roman *Terre-Libre* publié en 1908, s'oppose à la fois au socialisme et au capitalisme. « Réformisme et parlementarisme ayant fait la preuve de leur inefficacité, il s'en tient à l'anarchie comme négation de toute autorité instituée, l'organisation sociale ne pouvant plus être fondée sur la hiérarchie ni la représentation. » (Ibid. : 219). Cette thèse exposée dans son ouvrage fait de *Terre-Libre* une utopie anarchiste.

Si toutes ces utopies n'ont pas eu autant de succès que les utopies socialistes, elles ont le mérite de démontrer que ces dernières n'ont pas été acceptées par tous.

#### 1.2.4.2.3 La montée du pessimisme

La tendance pessimiste prend de plus en plus d'ampleur lors de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. L'Anglais Bulwer-Lytton publie *La Race future* en 1871.

Le héros de ce récit est précipité dans un monde souterrain où habitent des êtres belliqueux, ces derniers, technologiquement très évolués ont réussi à maîtriser le « fluide Vrill », une fantastique forme d'énergie utilisée pour le bien comme pour le mal. Ces êtres auraient l'intention de sortir de ce monde souterrain et de soumettre l'humanité, intellectuellement inférieure et décadente. Leur intelligence, l'organisation de leur société, tout indique qu'il s'agit d'une société idéale. [...] Le constat est terrifiant pour le narrateur. Cette civilisation, à l'organisation sociale parfaite, dont les habitants sont doués d'une intelligence supérieure, serait sans aucun doute capable de se lancer dans une conquête des terres de la surface, en usant de leur immense supériorité pour écraser son peuple ; un comportement digne des invasions barbares qui marquent l'histoire de l'humanité. La supériorité intellectuelle et scientifique n'empêche donc pas le recours à la barbarie, c'est une position qui remet en cause la réelle nature du progrès, du moins, le progrès tel qu'il est pensé au XIX<sup>e</sup> siècle (Rodriguez Nogueira, 2009 : 61–63).

Si ce monde apparaît parfait dans un premier temps, le narrateur se rend compte qu'il n'en est rien et l'autoritarisme qui le caractérise finit par le déranger, d'autant plus qu'il commence à augurer que ce présent est le probable futur de l'humanité.

À la perfection asphyxiante de ce monde, Bulwer-Lytton préfère encore l'état actuel des choses. [...] Son utopie suppose une mutation de la nature humaine, une déshumanisation, et elle est par là une mise en garde d'un ton nouveau : R. Ruyer le dit, elle n'est plus « seulement une expérience mentale sur les moyens, elle sert d'expérience sur la valeur des fins ». De

sociologique, l'utopie est en passe de devenir eschatologique : le XX<sup>e</sup> siècle s'en souviendra. (Trousson, 1999 : 228)

Enfin, Edward Morgan Forster en 1912 dans la nouvelle d'anticipation *La machine s'arrête* décrit une humanité esclave d'une machine. L'homme vit sous la terre depuis des siècles et a inventé une machine qui subvient à tous ses besoins. « Mais un jour, pour une raison inconnue, la machine s'arrête et les hommes meurent. L'humanité a été victime du monstre qu'elle a créé. » (Ibid. : 231)

Le pessimisme qui se développe à cette période est surtout présent dans de nombreuses utopies qui se transforment en dystopies, mais que nous relèverons dans la partie suivante. Une nouvelle fois, c'est le contexte historique qui influence la production littéraire utopique. Le pessimisme de la veille de la Première Guerre mondiale s'explique notamment par la conviction juste de l'arrivée imminente d'un conflit majeur, favorisé par de nombreux facteurs (Alsace-Lorraine, course aux armements, jeu des alliances, colonisation, etc.).

## 1.2.5 Le XX<sup>e</sup> siècle : l'enfer sur Terre

### 1.2.5.1 Wells, un précurseur du genre dystopique

Si l'optimisme du XIX<sup>e</sup> s'est progressivement altéré, le XX<sup>e</sup> siècle a été la confirmation de cette dégradation. L'auteur qui établit idéalement la transition entre les deux époques est Herbert George Wells : « Si, d'une part, des thèmes sociaux et politiques sont toujours présents dans ses récits, prolongeant ainsi l'utopie traditionnelle, d'autre part il apparaît vite que Wells est, davantage qu'un penseur social, d'abord un esprit scientifique. » (Ibid. : 235). Wells est aussi vu comme l'un des précurseurs d'un genre nouveau que le XX<sup>e</sup> siècle va consacrer : « Wells est maintenant considéré [...] comme un des grands ancêtres de la science-fiction. » (Vernier, 1971 : 14).

Les œuvres de Wells confirment la tendance eschatologique de l'époque, ce qui est bien visible avec son premier roman publié en 1895, *La Machine à explorer le temps* (*The Time machine*).

Le héros, inventeur d'une machine à remonter le temps, aboutit en l'an 802 701. Au cours des millénaires, le climat londonien s'est fait presque tropical. Dans le dédale d'immenses constructions en ruines, l'explorateur entre en contact avec les Eloïs, petites créatures dépourvues de tout sentiment et donc le niveau intellectuel est celui d'un enfant de cinq ans. Frugivores, vivant en groupes, ignorant le travail, ils passent la journée à jouer, mais l'approche de l'obscurité les fait se blottir les uns contre les autres dans les ruines comme des animaux apeurés. C'est que dans les entrailles de la terre grouillent les Morlocks, gnomes presque aveugles, mais actifs et astucieux, lointains descendants des prolétaires de jadis. Le progrès scientifique et technique a permis aux possédants de refouler les ouvriers asservis aux machines dans des cavernes souterraines. Affranchis de l'obligation de lutter et travailler, les maîtres ont dégénéré, alors que les prolétaires s'adaptaient, même physiquement, à leurs conditions de vie. Ils fournissent encore de fruits les Eloïs, incapable de subvenir à leurs besoins, mais, en échange, ils dévorent leurs anciens maîtres. Fuyant ce monde atroce, le voyageur explore l'avenir jusqu'à trente millions d'années, où la terre n'est plus qu'un désert sur lequel rougeoit faiblement à l'horizon un soleil presque éteint. (Trousson, 2003 : 147)

Si l'œuvre comporte bien une dimension sociale : « Le récit peut se lire comme une prophétie sur le devenir du monde capitaliste et industriel, le conflit entre Morlocks et Eloïs rappelant la lutte des classes » (ibid. : 148). L'auteur est aussi influencé par la biologie :

Wells s'appuie sur des nouvelles théories pour son récit, notamment celle de l'évolution, la croyance de l'auteur en cette théorie s'expliquant par l'influence de son professeur de biologie, et disciple de Darwin, à la Normal School of Science de Londres, Thomas Henry Huxley, le grand-père d'Aldous Huxley. (Rodriguez Nogueira, 2009 : 102–103)

En effet, Wells « soutient que le processus évolutionniste est aveugle, que les transformations biologiques n'impliquent aucune finalité supérieure, que l'évolution de l'espèce humaine n'entraîne pas une amélioration morale ou sociale » (Trousson, 2003 : 148). Les romans de Wells sont nombreux et nous pourrions en détailler beaucoup de *Quand le dormeur s'éveillera* (*When the Sleeper wakes*) en 1899, en passant par *Une utopie moderne* (*Modern Utopia*) en 1905 ou encore par *La Vie future* (*Shape of things to come*) en 1933. Raymond Trousson émet l'idée que Wells se serait répété :

Cette dernière œuvre pourrait confirmer l'idée que Wells a en réalité toujours recommencé la même utopie : *Shape of things to come* et *When the Sleeper wakes* sont le début d'une histoire dont la fin est racontée dans *The Time machine* ; *A Modern Utopia* et *Men like Gods* ne peignent

que des étapes de cette longue odyssée. Toutes ces utopies sont les séquences successives d'un film, où les travailleurs de 2180 sont les ancêtres des Morlocks de 802 701. (1999 : 240)

Si Wells est souvent considéré comme socialiste, ce que ses rencontres dans les années 1920 avec Lénine et dans les années 1930 avec Staline tendent à prouver, son socialisme est spécifique : « Wells s'en est fréquemment réclamé, mais son socialisme est assez particulier : plus qu'une doctrine, c'est une attitude, un état d'esprit qui a évolué au fil des ans. » (Vernier, 1971 : 232) ou plus loin : « le socialisme de Wells ne s'oppose pas au capitalisme car il en se situe pas sur le plan économique. Wells eut longtemps une sympathie pour les milieux capitalistes dans lesquels il voyait une source possible de l'élite future. » (Ibid. : 252). À la différence de nombre de ses prédécesseurs du XIX<sup>e</sup> siècle, le socialisme n'est pas ce qui caractérise le plus l'œuvre de Wells. Son pessimisme eschatologique nous paraît beaucoup plus remarquable :

Ceci souligne encore que, malgré les apparences, l'utopie de Wells n'est pas une utopie sociale. Il y a chez lui une métaphysique et un sens de l'évolution qui définissent le devenir de l'homme comme biologique, organique ; l'espèce ne peut devenir que ce qu'elle est déterminée à être, jusqu'à son extinction sous le froid soleil de l'an 30 000 000. Tout le reste n'est qu'étapes. (Trousson, 1999 : 240)

C'est d'ailleurs avec cela qu'il influencera le plus les œuvres utopistes et la science-fiction du XX<sup>e</sup> siècle.

À l'opposé de Wells, nous pouvons citer une pièce de George Bernard Shaw de 1920, *En remontant à Mathusalem (Back to Methuselah)*. Dans le dernier acte, en l'an 31920, l'espèce humaine est devenue ovipare et après quelques années de développement, « on attend le moment où la pensée pourra se libérer du corps et accèdera à la vie éternelle. » (Ibid. : 242). Shaw va à l'encontre des darwinistes et des néo-darwinistes en affirmant que l'Homme peut évoluer comme il le souhaite. « Ce qui compte dans ce "mysticisme biologique", comme l'appelle Jean Rostand, c'est la conception d'une véritable mutation dirigée par l'espèce elle-même, où se fondent métaphysique et biologie. » (Ibid. : 243).

### 1.2.5.2 La dystopie moderne

### 1.2.5.2.1 Les représentants majeurs dans la littérature dystopique

L'esprit scientifique et l'inquiétude des soi-disant perfections qu'il pourrait engendrer sont bien présents chez Karel Čapek avec son roman *R.U.R.* paru en 1922.

Dans une île lointaine, un vieux savant génial a conçu d'extraordinaires automates. Extérieurement semblables à nous, doués d'une mémoire prodigieuse mais dépourvus d'initiative et de sentiment, ils « s'usent » en vingt ans. Bientôt ces robots (le terme est un néologisme de Čapek) sont fabriqués par millions, accomplissent toutes les tâches et sont utilisés par les gouvernements comme matériel de guerre. Un savant tente d'accroître leur autonomie, de les douer de sentiment et de raison ; une révolte éclate et l'humanité entière est massacrée (Trousson, 2003 : 172)

Čapek nous présente une « critique du capitalisme, de son système de production à outrance, de son abus de la science, de son inaptitude à éliminer la pauvreté, d'un machinisme qui asservit l'homme et dont on ne croit plus qu'il puisse être jamais l'agent du bonheur. » (Ibid. : 174).

Le Russe Evgueni Zamiatine est considéré comme l'un des premiers à écrire des dystopies modernes. Communiste convaincu, mais indépendant d'esprit, il devient vite indésirable en URSS, d'où il réussit cependant à s'exiler en 1931. Admiratif de l'œuvre de Wells, il écrit son roman le plus célèbre *Nous autres* en 1920. Il transpose l'histoire au XXVI<sup>e</sup> siècle :

l'État Unique, dirigé par le Bienfaiteur, veille à ce que tous les citoyens obéissent à des lois fondées sur les mathématiques (nouveau dogme), la collectivité et l'artificialité. Dans cette société, tout est contrôlé, tous les moyens sont bons pour pouvoir espionner chaque citoyen, il n'y a presque plus de vie personnelle. C'est un monde aseptisé où l'homme n'est plus qu'un numéro [...], et où toute individualité est niée. (Rodriguez Nogueira, 2009 : 8–9)

Nous y suivons l'histoire du héros D-503 par l'intermédiaire de son journal intime. Le personnage est partie intégrante du régime et le soutient sans arrière-pensée. C'est lui qui est « responsable de la construction de l'«Intégral», vaisseau cosmique qui ira répandre le régime de l'État unique dans les autres planètes. » (Trousson, 1999 : 249). La science a permis également de résoudre certains problèmes techniques du corps humain, notamment : « Le problème de la faim résolu par l'invention des aliments synthétiques » (ibid. : 249). L'amour est également nié pour éviter tout problème de perturbation sociale : « La *Lex Sexualis* contraint

au choix d'un ou plusieurs partenaires sexuels, auxquels on s'accouple à dates fixes et par abonnements, et les enfants (dont le nombre est limité) sont immédiatement confiés à l'État. » (Ibid. : 249). Chez Zamiatine, « l'écriture de *Nous autres* exprime son refus d'une société totalitaire qui prive l'homme de sa liberté et qui réduit l'art à une forme quasi arithmétique, un mode d'expression scientifiquement contrôlé où l'émotion n'a plus sa place. » (Rodriguez Nogueira, 2009 : 120). Malgré sa joie de voir arriver le communisme en Russie, sa déception de constater les conséquences négatives de la révolution d'Octobre le pousse à écrire *Nous autres*.

Zamiatine apporte, dans son roman, un commentaire éclairé sur la transformation sociale révolutionnaire qui anime la Russie, *Nous autres* est la vision d'une société totale, le discours dystopique vise à saper les fondations de cette organisation totalitaire. L'auteur parodie les manifestations du totalitarisme dans l'architecture, dans sa volonté de maîtrise de la nature, mais, le plus important, il remet en cause la nouvelle condition de l'homme dans la société postrévolutionnaire (Rodriguez Nogueira, 2009 : 165)

Si nous l'avons mentionné après Čapek, c'est dans un souci d'intelligibilité. Zamiatine va, en effet, influencer de nombreux auteurs, Huxley, Orwell, que nous allons mentionner dans ce qui suit.

Aldous Huxley écrit en 1931 *Le Meilleur des mondes* (*Brave New World*).

La société dépeinte sépare les hommes en différentes classes : la base est constituée par une classe de travailleurs manuels, dominée par une élite intellectuelle grâce à l'éducation et à l'endoctrinement. La pilule du bonheur, le soma, permet l'assujettissement du « prolétariat » dans un bonheur qui le conditionne à toujours plus travailler. Le soma est une drogue distribuée par l'administration, qui empêche les habitants d'être malheureux. Elle fonctionne comme un anxiolytique, ce qui « aide » les sous-groupes à coexister dans l'harmonie et donc sans angoisse. Huxley décrit une société dans laquelle le citoyen est livré au conditionnement du comportement dès le plus jeune âge. Ce conditionnement qui prendra la forme de méthodes hypnopédiques, c'est-à-dire la répétition de leçons orales pendant le sommeil, va transformer le mode de vie des membres de cette société en les poussant vers des loisirs nécessitant l'achat de biens de consommation pour stimuler l'activité économique. (Rodriguez Nogueira, 2009 : 13–14)

C'est donc l'illusion du bonheur qui permet un contrôle strict de la société.

Parfois, cependant, à la suite d'une erreur de dosage, le conditionnement opère mal. C'est le cas du héros, Bernard Marx, un Alpha inquiet d'éprouver des passions, de souhaiter posséder pour lui seul la « pneumatique » Lénina, de se déplaier aux jeux collectifs, de refuser le soma. En somme, il souffre de sentir germer en lui un individu. Il fait un voyage dans la Réserve des sauvages, où vivent encore quelques Indiens, parqués derrière des fils à haute tension ; il y découvre Linda, une Bêta qui s'y est perdue vingt-cinq ans plus tôt, et qui a eu un fils, John, que Marx ramène à Londres. Loin de s'émerveiller, le Sauvage est horrifié par cette vie où n'existent plus aucun sentiment, aucune individualité ; les troupeaux de jumeaux l'épouvantent, le désir polyvalent de Lénina ne lui inspire que répulsion. Il tente de fuir dans les campagnes désertées, harcelé par les photographes et les journalistes. Désespéré, il se pendra. (Trousson, 1999 : 254)

Si, Huxley utilise pour ses personnages les noms de Marx, Trotski ou Bonaparte, « ce n'est pas satire, mais volonté de rassembler tous ceux, et en particulier Ford, qui ont contribué à la naissance de ce monde déshumanisé. » (Ibid. : 254). Un peu plus d'un quart de siècle plus tard, Huxley reviendra sur ce roman dans un essai *Retour au meilleur des mondes (Brave New World revisited)* dans lequel il s'inquiète de la réalisation de son roman. L'évolution de la situation en Chine contemporaine lui donne raison.

Un autre auteur majeur du genre dystopique est George Orwell, avec ses romans *La Ferme des animaux (Animal Farm)* et *1984*. Lui aussi a été fortement influencé par *Nous autres* de Zamiatine « Orwell n'a cessé de souligner l'importance du roman de Zamiatine, et a salué en lui son inspirateur » (Rodriguez Nogueira, 2009 : 9). Les deux romans sont des condamnations claires de l'URSS et le recul historique qu'a pu avoir Orwell ne fait qu'amplifier la critique. Cette fois, à la différence d'Huxley, les différents personnages sont bien des représentations satiriques de Staline, Lénine, Marx, Trotski, etc. Même si Orwell lui-même affirmera que c'est aussi une critique de tous les totalitarismes et des dictatures en général, la cible première reste l'URSS. Orwell est, comme Zamiatine, un communiste déçu. L'intrigue est simple : les animaux font une révolution, à la suite des mauvais traitements du fermier, et prennent le contrôle de ce qui devient leur ferme. Les cochons, considérés comme les plus intelligents, en deviennent les chefs. La République animale se transforme petit à petit en dictature porcine. Porcs qui se transforment à la fin du roman en humains et qui prennent donc les traits du tortionnaire du début de l'histoire.

*1984* paru en 1949 est plus à rapprocher d'Huxley : « À l'anti-utopie scientifique de Huxley correspond l'anti-utopie politique d'Orwell. » (Trousson, 1999 : 258). Les deux écrivains se connaissaient d'ailleurs très bien, puisqu'Orwell fut l'élève d'Huxley, alors professeur de français. Dans son roman,

il décrit une société anglaise postérieure à un conflit atomique entre le bloc de l'Est et le bloc de l'Ouest dans les années 50. Cette société voit l'instauration d'un régime de type totalitaire inspiré du stalinisme, mais aussi de l'idéologie nazie. Cet univers est celui d'une absence totale de liberté d'expression, les pensées sont fortement encadrées et minutieusement surveillées. La propagande totalitaire s'affiche sur tous les murs et dans toutes les rues. (Rodriguez Nogueira, 2009 : 13).

La formule « Big Brother is watching you » (« Big Brother vous regarde »), montrant que le pouvoir observe continuellement ce qui se passe dans la société, deviendra le slogan le plus célèbre du livre. Comme nous l'avons déjà observé, Orwell reste un défenseur du socialisme, mais déçu par l'URSS, qu'il combat sans relâche : « *1984* est l'œuvre d'un homme de la "guerre froide", qui voit avec anxiété se former les grands blocs politiques modernes et pour qui la révolution russe a dégénéré en une hypocrite tyrannie. » (Trousson, 1999 : 260). Si ce roman est à rapprocher du *Meilleur des mondes*, c'est surtout pour son contrôle total de la société, mais nous pouvons également remarquer qu'il en est le complet opposé. En effet, le contrôle total de *1984* se fait par la terreur, alors que chez Huxley il se fait par un bonheur illusoire.

L'Américain Ray Bradbury publie en 1953 le roman *Fahrenheit 451*.

[...] le monde de Ray Bradbury, dans *Fahrenheit 451*, reprend les principes d'un pouvoir dictatorial résolu à balayer le moindre sentiment chez ses citoyens. « Les gardiens de la vérité » sont les garants de cette politique, leur cible principale est la littérature : seul moyen de partager ses angoisses et ses passions. L'endoctrinement et la simplification de la vie médiatique moderne sont les règles incontournables pour accéder à cette société du bonheur organisé. (Rodriguez Nogueira, 2009 : 15)

Le titre a une signification simple : il réfère à la température du point d'auto-inflammation du papier, donc des livres. Les pompiers y jouent un rôle inversé, ils ne sont plus chargés d'éteindre les incendies, mais de brûler les livres. L'uniformisation est une des clés du bonheur général, les « livres sont donc devenus le symbole de tout ce qui individualise et répugne au nivellement. » (Trousson, 1999 : 261). Comme chez Huxley, le bonheur est « collectif, grégaire, immédiat et considéré comme une fin en soi. » (Ibid. : 261).

En 1970, dans la lignée de *Zamiatine*, Huxley, Orwell et Bradbury, Ira Levin publie *Un bonheur insoutenable* (*This perfect day*) : « La standardisation et la technologie renouent avec

Zamiatine et Huxley, l'aspiration d'une minorité au "pouvoir pur" procède d'Orwell, la suppression de toute culture rappelle Bradbury. » (Ibid. : 261).

De façon générale, « les anti-utopistes mettent en garde contre l'imminence de l'enfer. » (Ibid. : 261).

#### 1.2.5.2.2 L'après-guerre atomique

Les bombes atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki ont évidemment influencé les anti-utopistes. De nombreux auteurs prennent ce point de départ, René Barjavel en 1948 dans *Le Diable l'emporte*, Aldous Huxley la même année dans *Temps futurs (Ape and essence)*, Walter M. Miller en 1959 dans *Un cantique pour Leibowitz (A Canticle for Leibowitz)* ou encore Pierre Boulle en 1963 dans *La Planète des singes*. Tous ont comme point commun la déchéance de l'humanité, qui après l'apocalypse atomique, se retrouve le plus souvent de retour au stade de l'homme des cavernes.

#### 1.2.5.2.3 Le retour du bonheur ?

Malgré le pessimisme ambiant, nous observons également un certain retour à l'optimisme et à de vraies utopies dans les années 1960. La montée des mouvements écologistes n'y est probablement pas étrangère. « *Dune* (1965) de Franck Herbert enseigne comment maîtriser et aménager par des moyens naturels, un environnement aride et inhospitalier » (ibid. : 267). Deux ouvrages de John Brunner *Tous à Zanzibar (Stand on Zanzibar)* en 1968 et *Le Troupeau aveugle (The Sheep look up)* en 1972 « abordent le problème de la surpopulation et des mesures à prendre. » (Ibid. : 267).

Enfin, le roman de Jacques Sternberg de 1978 *Mai 86*, allusion très claire aux mouvements de protestation de Mai 1968, nous montre une utopie écologiste :

En France, en mai 1986, sévit une terrible vague de chaleur, qui rend plus insupportable la désastreuse pollution du monde moderne. [...] Malgré la menace, la presse, muselée par le pouvoir, voile la réalité pour maintenir le système, car il faut produire toujours davantage, travailler et consommer. L'espérance de vie est tombée à quarante-cinq ans [...].

Soudain, sous la pression de la canicule qui centuple les effets de la pollution, la révolte éclate un peu partout, sans meneurs ni organisation, dans une prise de conscience collective. [...] Du jour au lendemain, des millions de voiture sont sabotées, les usines dynamitées, les raffineries

détruites, les cités désertées. [...] Ainsi s'effondrent les prétendues valeurs du monde contemporain et, peu à peu, l'air s'éclaircit, les mers revivent. » (Ibid. : 267)

Si l'utopie positive fait un timide retour, c'est une nouvelle fois le reflet de l'époque : « Renaît l'espoir d'un autre mode de vie, rendu possible par un changement radical du système economicopolitique. Une fois de plus, et au nom d'un avenir très proche, l'utopie se fait mise en garde » (ibid. : 270). Cette mise en garde est un thème qui nous parle encore en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle.

#### 1.2.5.2.4 Un nouveau type d'angoisse

Il nous paraît cependant difficile de terminer sur une note d'espoir. Là encore, le contexte historique joue un rôle majeur dans l'histoire littéraire. En effet, le XXI<sup>e</sup> siècle, (comme d'autres siècles avant lui) voit la montée des extrémismes religieux. Le nombre d'attentats motivés par une croyance religieuse quelconque n'a cessé d'augmenter depuis une vingtaine d'années. Ces attentats sont perpétrés en majorité (mais pas exclusivement) par des islamistes.

Ce constat nous amène à mentionner un dernier auteur dystopique : l'Algérien Boualem Sansal et son roman *2084, La fin du monde* datant de 2015. Le titre du roman est, de manière évidente, une référence au *1984* de George Orwell, comme l'avait fait Anthony Burgess avant lui, avec *1985* publié en 1978. Sansal nous présente un régime totalitaire, l'immense empire d'Abistan, où le peuple est soumis à un dieu unique. Le contrôle y est complet, les réflexions personnelles sont interdites et l'on traque tout début de déviance. Tout le peuple vit, théoriquement, dans le bonheur grâce à sa foi inébranlable. Le système repose aussi sur l'amnésie, tout ce qui a eu lieu avant n'existe pas, n'a pas pu exister. Le récit commence donc en 2084, dans cet empire qui est en même temps l'origine du monde et son aboutissement.

Nous suivons le héros Ati, qui tente de découvrir la vérité. Sa quête va l'amener à découvrir un autre peuple, qui vit sans religion. La fin du livre n'est pas claire, car l'épilogue ne fait que citer des articles de différents journaux de propagande, qui tendraient à prouver l'échec du personnage principal, mais il nous semble qu'il aurait plutôt réussi à trouver la « Frontière » et donc à découvrir un autre monde, qui était censé ne pas exister. Non content d'annihiler l'Histoire, ce totalitarisme modifie aussi la géographie. Ati aurait donc réussi à quitter l'Abistan.

La référence à Orwell ne s'arrête pas au titre, nous le voyons dans ce passage où l'auteur évoque une langue disparue :

Comme elle inclinait à la poésie et à la rhétorique, elle a été effacée de l'Abistan, on lui a préféré l'*abilang*, il force au devoir et à la stricte obéissance. Sa conception s'inspire de la novlangue de l'Angsoc. Lorsque nous occupâmes ce pays, nos dirigeants de l'époque ont découvert que son extraordinaire système politique reposait non pas seulement sur les armes mais sur la puissance phénoménale de sa langue, la novlangue, une langue inventée en laboratoire qui avait le pouvoir d'annihiler chez le locuteur la volonté et la curiosité. (Sansal, 2015 : 260)

Non seulement le terme de *novlangue* est repris, mais sa fonction est la même, l'anéantissement de la pensée et la soumission du peuple.

Tout lecteur, un tant soit peu concentré et au fait de ce qui se passe dans notre société contemporaine, doit se rendre compte que ce roman est une critique de l'Islam, une anticipation sur ce qu'il pourrait devenir. Une vision dystopique de l'avenir de cette religion, un Islam politique et totalitaire. D'ailleurs l'avertissement ironique écrit par Boualem Sansal juste avant le récit lève les derniers doutes du lecteur :

*Le lecteur se gardera de penser que cette histoire est vraie ou qu'elle emprunte à une quelconque réalité connue. Non, véritablement, tout est inventé, les personnages, les faits et le reste, et la preuve en est que le récit se déroule dans un futur lointain dans un univers lointain qui ne ressemble en rien au nôtre.*

*C'est une œuvre de pure invention, le monde de Bigaye que je décris dans ces pages n'existe pas et n'a aucune raison d'exister à l'avenir, tout comme le monde de Big Brother imaginé par maître Orwell, et si merveilleusement conté dans son livre blanc 1984, n'existait pas en son temps, n'existe pas dans le nôtre et n'a réellement aucune raison d'exister dans le futur ? Dormez tranquilles, bonnes gens, tout est parfaitement faux et le reste est sous contrôle. (Ibid. : 11)*

Il nous semblait important, vu notre sujet, de mentionner ce dernier ouvrage dystopique.

### 1.3 Quand l'utopie se transforme en dystopie

Le changement de l'utopie en dystopie étant le thème majeur de notre travail, nous allons l'aborder dans cette partie et démontrer que sa fréquence ne fait que s'accroître avec le temps. Pour plus de clarté, nous reprendrons la subdivision chronologique du plan de la partie précédente.

### 1.3.1 Les auteurs précurseurs

Si Thomas More et Tommaso Campanella n'ont pas débordé du cadre de leurs utopies, nous pouvons affirmer que l'utopie de Francis Bacon *La Nouvelle Atlantide* se transforme en dystopie. Nous ne pouvons en être directement témoin, car le roman est resté inachevé. Aucune description donc de cette dystopie, néanmoins elle ne laisse que peu de doutes. Les voyageurs européens, qui voulaient demeurer dans cette île en apparence parfaite, ont vite changé d'avis, quand les scientifiques ont découvert qu'une épidémie de peste se préparait. Leurs connaissances supérieures leur ont permis de distinguer que cette peste n'arriverait que dans six mois. L'île paradisiaque l'est beaucoup moins quand la peste arrive. Les voyageurs décident rapidement de repartir discrètement en bateau, cette fuite est un succès et ils arrivent au Pérou. La vie à Bensalem se transforme donc d'un paradis utopique en un enfer dystopique où va régner la peste.

### 1.3.2 Entre Renaissance et Lumières

Nous avons déjà décrit *La Terre australe connue* de Gabriel de Foigny. Sous son apparente utopie, elle recèle des traits dystopiques. Si l'île semble paradisiaque, les Australiens n'ont pas l'air de vivre dans la béatitude, mais plusieurs éléments nous prouvent le contraire : « Peu hospitaliers, les Australiens mettent à mort les étrangers ; leur vie est loin d'être exempte de danger : ils ont à se défendre contre les terribles oiseaux carnassiers et des guerres d'une rare férocité les opposent à leurs voisins. » (Ibid. : 89). L'image que l'on s'en fait est déjà beaucoup moins idéale. Ce sentiment est accentué par la philosophie de vie des Australiens :

L'existence des Australiens n'a rien qui suscite l'action ou le désir. Ignorant le froid ou les intempéries, la vermine et les maladies, équilibrés et sans passions, assurés d'un lendemain

identique à la veille, ils n'aboutissent qu'à une décevante ataraxie : ils vivent « dans une espèce d'indifférence ». Aussi ces étranges bienheureux aspirent-ils à la mort, parce que « cette vie n'est qu'une agitation, qu'un trouble et qu'un tourment ». Comment en serait-il autrement, puisque « désirer de vivre c'est souhaiter de se peiner » ? Apparemment heureux et comblés, ces Utopiens ne rêvent que de s'unir par la mort à « l'existence générale » et aspirent à renoncer à une vie qui leur est à charge. (Ibid. : 89)

Lorsque le seul but de la vie, c'est la mort, nous pouvons dire que nous sommes dans une dystopie.

La période reste cependant pauvre en utopies qui se transforment en dystopies.

### 1.3.3 Le siècle des Lumières

Nous avons déjà mentionné Montesquieu et ses *Lettres persanes*. Nous considérons que la fin de la lettre XIV est l'exemple même d'une utopie qui se transforme en dystopie. Si les Troglodytes réussissent après plusieurs siècles à construire une cité idéale, cette vertu et cette prospérité attirent des convoitises. Des peuples barbares s'unissent pour les piller. Mais grâce à une solidarité sans faille, les Troglodytes les repoussent et sont sauvés. Si ici l'utopie est encore présente, la dystopie va commencer à poindre. Le peuple grossissant de plus en plus, il décide de se désigner à nouveau un roi et choisit le plus vieux et le plus sage d'entre eux. Celui-ci, en apprenant cette nouvelle, fond en larmes et avant de mourir, désespéré il déclare : « Ô Troglodytes ! je suis à la fin de mes jours, mon sang est glacé dans mes veines, je vais bientôt revoir vos sacrés aïeux : pourquoi voulez-vous que je les afflige, et que je sois obligé de leur dire que je vous ai laissés sous un autre joug que celui de la vertu ? » (Montesquieu, 1952 : 49). Le vieil homme considère que si le peuple n'est pas capable de savoir s'il est assez vertueux, il va finir par perdre cette vertu, car l'assujettissement entraîne des contraintes et on en reviendrait ainsi à l'origine des Troglodytes, c'est-à-dire un peuple barbare qui ne se soucie point du sort d'autrui. Toute l'Histoire de ce peuple se répéterait donc et la société idéale où régnait le bonheur ne pourrait durer éternellement. Même si la fin de cette lettre reste ouverte, nous l'interprétons comme un éternel recommencement, qui rappelle le mythe grec de Sisyphe. Le cercle vicieux se referme, la vertu se transforme en barbarisme, l'utopie se métamorphose en dystopie.

Là aussi, le siècle plein d'espoir ne renferme que très peu de pessimistes et donc peu d'utopies qui deviendraient des dystopies.

## 1.3.4 Du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au début de la Première Guerre mondiale

### 1.3.4.1 Une première moitié de période relativement pauvre dans la fréquence de transformation de l'utopie en dystopie

Nous nous dirigeons maintenant du côté de la Russie où dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'auteur Vladimir Fedorovitch Odoïevski nous a laissé deux nouvelles qui nous intéressent plus particulièrement. C'est d'abord en 1839 *La Ville sans nom*. Il y présente une cité fondée au XVIII<sup>e</sup> siècle selon les principes de Jeremy Bentham, qui avec John Stuart Mill est le père de l'utilitarisme. Elle

finit par s'écrouler, détruite par son égoïsme, son matérialisme et le mépris des vraies valeurs. D'une ère d'orgueilleuse prospérité ne subsistent que ruines : satire de la bourgeoisie, du capitalisme et d'un monde qui a poussé à outrance le seul souci du profit et une concurrence impitoyable. (Trousson, 1999 : 192)

La seconde nouvelle, *Le Dernier suicide* en 1844, est à la fois annonciatrice de Karel Čapek et d'Aldous Huxley. L'écrivain russe critique l'usage de la technique à outrance qui en vient à déshumaniser le peuple :

[...] le progrès technique a rendu l'existence inhumaine et la nature se venge en livrant le monde à la surpopulation : « La race humaine s'était multipliée ; entre les produits de la nature et les besoins de l'humanité, l'équilibre était rompu ; lentement, inexorablement, la catastrophe approchait » (ibid. : 192)

L'utopie scientiste du progrès se transforme rapidement en dystopie, la fin de l'humanité est proche :

La lutte pour la survie dans un monde dévasté par la famine a détruit tout sentiment humain [...]. Seules quelques rares artistes conservent une vision juste des choses, mais ce monde privé de pensée directrice et oublieux des vraies valeurs s'avance inéluctablement vers l'apocalypse et s'abîmera dans un suicide collectif. (Ibid. : 192)

Cette nouvelle est empreinte d'un pessimisme qui n'a rien à envier aux romans du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette première moitié de siècle amène cependant aussi une œuvre majeure, *Le Monde tel qu'il sera* d'Émile Souvestre en 1846 qui « peut être considéré comme le prédécesseur de l'anti-utopie » (Rodriguez Nogueira, 2009 : 503). Les personnages principaux, Maurice et sa femme Marthe s'interrogent sur l'avenir, c'est alors que John Progrès, homme du futur arrive et les endort pour les faire voyager en l'an 3000.

Les visiteurs sont d'abord émerveillés par les perfectionnements techniques : on voyage en sous-marin, en obus ou en calèche aérostatique, tandis que le ciel est encombré de fiacres volants et d'omnibus-ballon. Les maisons sont cubiques, la ville se divise en vingt-quatre quartiers désignés par les lettres de l'alphabet, chacun réservé à une profession, et les rues se croisent à angle droit. Les demeures sont équipées d'un parfait confort, tout est automatisé. C'est l'univers du gadget et de l'ersatz industriel : le marbre est en terre cuite, le brocart en verre filé, le velours en caoutchouc. (Trousson, 1999 : 225)

Si la cité paraît utopique, au moins au début, son organisation sociale, quant à elle ne l'est absolument pas : « L'ensemble de l'organisation sociale est d'ailleurs fondé sur la richesse et le mépris de l'individu. » (Ibid. : 226). Concrètement, il n'y a pas de pauvre, mais ce qui peut sembler une qualité n'en est pas une : « Le traitement du paupérisme est simple : la mendicité étant interdite, les pauvres sont censés ne pas exister, tandis que le monde des travailleurs est composé de véritables esclaves travaillant dans des usines inhumaines, systématiquement adaptées à leurs tâches abrutissantes » (ibid. : 226). La notion de « famille » s'est évanouie et donc le lien filial aussi :

l'enfant est confié à une institution où il est nourri à la machine, de manière à éliminer tout contact humain et à prévenir un éventuel développement affectif. Les enfants des millionnaires sont gavés, ceux des prolétaires affamés [...]. Personnalité, initiative, intelligence créatrice sont prudemment stérilisées, le but de l'éducation étant d'apprendre à s'enrichir. » (Ibid. : 226).

Relevons encore le fonctionnement du système carcéral :

Le système pénitentiaire connaît deux méthodes. Chez les Trappistes, la surveillance, l'isolement, le silence transforment le prisonnier en un automate qu'il suffira de programmer ; chez les Pantagruélistes, un régime de plaisirs affaiblit les délinquants et les rend inoffensifs en les comblant de jouissances. (Ibid. : 226)

La référence à Rabelais est claire, mais il nous paraît intéressant de remarquer qu'Orwell reprendra sensiblement les mêmes principes que chez les Trappistes, pour son roman *1984* et la ressemblance est encore plus frappante entre les Pantagruélistes et *Le Meilleur des mondes* d'Huxley.

Si Raymond Trousson considère l'ouvrage de Souvestre comme la première contre-utopie de l'Histoire littéraire, nous précisons que, de notre point de vue, c'est d'abord une utopie qui se transforme en dystopie.

Le point de vue technophobe d'Émile Souvestre adopte la forme utopique et, en effet, son style très descriptif qui relègue l'histoire au second plan se rapproche assez des anciennes utopies. Mais le message est ici très différent, et le choix du patronyme de cet envoyé du futur (John Progrès) ne laisse aucun doute quant à l'ironie du constat que le progrès technologique transforme cette société du futur en un véritable cauchemar, c'est-à-dire en dystopie. (Rodriguez Nogueira, 2009 : 61)

### 1.3.4.2 1850-1914 : une montée en puissance de cette transformation

#### 1.3.4.2.1 Les utopies socialistes qui se terminent mal

Si le XIX<sup>e</sup> siècle a été celui des utopies socialistes, certaines finissent mal. C'est le cas du roman satirique *L'Année 3000 (L'Anno 3000)* de l'Italien Paolo Mantegazza paru en 1897. Le socialisme a été le système en place, mais il a échoué et accouché d'un système bien pire que le précédent où le pouvoir est contrôlé par une minorité élitiste. « Sciences et techniques ont fait des progrès considérables et la race s'est améliorée physiquement et intellectuellement, en partie grâce à une sévère sélection : les enfants débiles sont supprimés d'un jet de vapeur à 2000 degrés et un examen pré-nuptial conditionne les mariages. » (Trousson, 1999 : 223).

Hippolyte Verly dans *Les Socialistes au pouvoir* en 1898 est plus précis dans sa description de l'échec du socialisme. Le narrateur est un socialiste de la première heure qui a été de plus en plus déçu par la tournure du régime :

Très vite en effet, le nouveau régime disloque la famille, expédie les vieillards à l'hospice, sépare les couples selon les professions [...] ; les logements sont tirés au sort, les repas pris dans les cantines. Les ouvriers, tous réduits au même salaire, travaillent le moins possible ; les vendeurs des magasins généraux, devenus fonctionnaires, négligent leurs occupations. Bientôt on manque de tout. [...] Des grèves éclatent, suivies d'émeutes brutalement réprimées, et c'est enfin la contre-révolution ; ce système qu'on avait tant souhaité est renversé (ibid. : 223)

Nous pourrions dire que les écrits de Verly avaient des valeurs prophétiques, tant certaines de ses descriptions rappellent l'URSS.

Enfin en 1910 c'est la parution de l'ouvrage *Newaera* d'Edward Geisler Herbert. Il reprend la destination préférée des utopies, l'île, où on a expérimenté le socialisme dans une communauté.

Franck Ledingham, qui a organisé et financé la tentative, n'est même pas élu au parlement, mais nommé balayeur. Du reste, un ambitieux prendra bientôt la tête d'une milice et s'emparera du pouvoir. La république sombre dans la paresse et la corruption, prouvant ainsi que le « socialisme est contre la nature humaine ». (Ibid. : 224–225)

Toutes ces utopies qui se transforment en dystopie nous permettent de voir que certains opposants au socialisme, plutôt que de proposer des sociétés alternatives, ont utilisé cette doctrine pour mieux la critiquer.

#### 1.3.4.2.2 Le pessimisme se propage

Si le pessimisme d'avant la Première Guerre mondiale est dominé par des récits dystopiques, nous trouvons aussi des utopies qui se transforment en dystopies. En 1894, c'est Maurice Sponck qui publie *L'An 330 de la République*. L'auteur y

conte l'odyssée d'un monde qui, après bien des luttes, a atteint le bonheur, dont il ne nous précise pas s'il est capitaliste ou socialiste. Il n'y a plus de guerres, plus de colonialisme ; partout

règnent abondance et confort grâce à l'usage intelligent des machines ; la science a prolongé la vie et éliminé les maladies. (Ibid. : 228)

Si l'utopie paraît ici être une réponse parfaite aux utopies qui les précèdent : un système politique neutre, un scientisme utilisé en bonne intelligence, des gens qui vivent longtemps et grassement, rapidement les premiers signes dystopiques font leur apparition, mais pas pour tout le monde : « Ce peuple ne travaille plus, laissant les dernières tâches à des ouvriers chinois surveillés par des mercenaires musulmans. » (Ibid. : 228). Les Chinois sont donc ici les victimes, mais si le fait de ne pas travailler peut apparaître comme une voie vers le bonheur, ce n'en est pas une et la dystopie se confirme :

L'inactivité engendre l'ennui, l'emploi des stupéfiants se généralise, la natalité diminue, les suicides se multiplient. En 330, l'Afrique et l'Asie unies envahissent cette Europe affaiblie, y amenant des épidémies de maladies oubliées. Les quelques survivants retourneront à la barbarie. (Ibid. : 228)

La notion de « péril jaune » qui s'est développée au XIX<sup>e</sup> siècle à la suite des guerres de l'opium avec les Chinois, concerne ensuite plutôt les Japonais et plus globalement tous les Asiatiques, déjà plus nombreux que les Européens. L'originalité de l'auteur est de l'associer au péril noir. Spronck s'interroge donc sur le sort de la civilisation européenne.

En 1903, Daniel Halévy avec son *Histoire de quatre ans 1997-2001* reprend la même thématique. L'humanité ne travaille plus beaucoup : « la découverte d'aliments synthétiques d'un prix de revient dérisoire a permis d'abaisser considérablement la durée du travail. » (Ibid. : 228). L'utopie apparente se transforme elle aussi en dystopie :

Les essais de diffusion de la culture échouent devant l'inertie, la paresse et le goût de la facilité. Une philosophie de la jouissance immédiate mine toute organisation et accélère la dégénérescence d'une humanité qui, minée par la drogue, l'alcoolisme et un érotisme frénétique, compte bientôt des millions d'aliénés et a perdu toute énergie vitale. (Ibid. : 229)

Si une élite se forme pour essayer de sauvegarder la culture et les connaissances scientifiques, l'année 1997 est un tournant biologique comme chez Spronck : « En 1997 éclate une épidémie d'un mal inconnu qui annihile les défenses immunitaires, permettant ainsi le retour de maladies qu'on croyait jugulées. » (Ibid. : 229). Les points communs avec *L'An 330* ne s'arrêtent pas là, mais point de péril jaune ou noir : « Le mal sévit pendant quatre années, bientôt renforcé par la

famine et l'invasion des peuples musulmans » (ibid. : 229). Halévy préfère le péril musulman, la dystopie est complète. Mais cette dystopie va s'amenuiser, les Européens réussissent à s'organiser en fédération qui lutte plus efficacement contre le risque intégriste. Halévy est finalement beaucoup moins pessimiste que Spronck sur le devenir de la civilisation européenne.

Nous avons déjà cité Anatole France comme utopiste socialiste. En 1908 avec *L'Île des Pingouins*, il bascule définitivement dans le camp des pessimistes. « Quand la Pingouinie est enfin arrivée à l'apogée de son développement, le capitalisme industriel triomphe, transformant le monde en un enfer des machines et de la production. [...] bientôt une effroyable révolution entraîne une destruction totale. » (Ibid. : 230). Si nous le mentionnons dans cette partie, c'est parce que l'utopie se transforme en dystopie à la manière de Sisyphe ou de la cité des Troglodytes des *Lettres persanes* :

Au même endroit, quelques siècles plus tard, paissent des troupeaux et errent chasseurs et bergers. Est-ce le retour de l'âge d'or ? Non. Au cours des millénaires se recompose la même histoire de la civilisation, qui aboutira au même destin tragique, selon un cycle toujours recommencé. (Ibid. : 230)

Il paraît assez logique que cette période déjà riche en utopies et durant laquelle nous avons vu la montée du pessimisme ait donné autant d'utopies qui deviennent des dystopies.

### 1.3.5 Le XX<sup>e</sup> siècle

Si le XX<sup>e</sup> siècle consacre le genre dystopique en littérature, il laisse cependant une petite place aux utopies qui se transforment en dystopie.

En 1924, l'Allemand Alfred Döblin publie *Berge, Meere und Giganten*<sup>12</sup> : « À la suite d'une guerre mondiale s'est produit un formidable développement de la technique, accompagné d'un régime de production sans cesse croissante. » (Ibid. : 243). Une nouvelle guerre finit par éclater et après la fonte provoquée du Groenland, des créatures préhistoriques sont libérées. Pour les combattre, des hommes acceptent des mutations génétiques et deviennent des géants. Pour ne pas perdre le pouvoir, les dirigeants font pareil : « Devenus géants eux aussi, apocalyptique mélange d'homme, de minéral et de végétal, ils pourchassent et massacrent les

---

<sup>12</sup> Les montagnes, les mers et les géants.

humains et détruisent les villes, jusqu'à ce que leurs corps gigantesques s'engluent dans la terre et ne fassent plus qu'un avec elle. » (Ibid. : 243). L'utopie du progrès technique, qui n'en est pas vraiment un, se transforme donc très rapidement en dystopie, mais la fin du roman s'ouvre vers une nouvelle utopie, car les seuls survivants sont une communauté d'humains qui vivent heureux grâce au retour à la nature. « La leçon de Döblin est simple : l'homme appartient à l'ordre naturel et c'est folie de prétendre l'en arracher par la technique et la science. D'abord libérateur, le prétendu progrès finit par le dénaturer et le déshumaniser, le transformant en une matière malléable et sans dignité. » (Ibid. : 243).

En 1930 c'est William Olaf Stapledon avec son roman de science-fiction *Les Derniers et les Premiers* qui nous présente un incessant va-et-vient entre utopie et dystopie. Le récit reconstitue l'Histoire de l'humanité, de la première espèce humaine, l'homme d'aujourd'hui jusqu'à son évolution vers la dix-huitième espèce humaine, deux milliards d'années plus tard. Nous ne retranscrivons ici que quelques-unes de ces transitions de l'utopie vers la dystopie :

Dix millions d'années passent, et c'est l'apparition du « deuxième » homme, plus grand, plus intelligent ; mais l'espèce est contaminée par une invasion, menée par l'esprit collectif de Mars. Des dizaines de millions d'années voient surgir le « troisième », puis le « quatrième » homme, inventeur de « l'art vital » et de « Grands cerveaux » qui créeront le « cinquième » homme. Celui-ci accède à la perfection, communiquant par télépathie (ibid. : 244)

La fin du livre penche finalement du côté de la dystopie : « menacé par un cataclysme cosmique, le dix-huitième homme expédie dans l'espace des germes de vie humaine, afin qu'une existence intelligente puisse renaître un jour quelque part. » (Ibid. : 244). Chez Stapledon, l'évolution de l'espèce humaine n'est pas uniforme, elle est faite de hauts et de bas et même si l'humanité est finalement détruite, la vie sous une autre forme pourrait continuer, l'espoir demeure, même s'il peut paraître vain.

Si Aldous Huxley est un des plus grands et des plus célèbres auteurs de dystopies, en vieillissant il s'est visiblement assagi, car en 1962 il nous présente son *Île (Island)*, récit utopique qui nous décrit une société idéale. Cette société se situe sur une île du nom de Pala (qui n'existe pas) proche de l'archipel indonésien.

Un journaliste pénètre dans l'île interdite de Pala, quelque part sous les Tropiques, où, à l'abri du « progrès », une petite population bouddhiste mène une vie sereine. Pala est une démocratie, mais sa politique reste dans le vague, ne relevant d'aucune doctrine précise. La religion y est simple adoration du beau et des forces vitales ; l'amour est libre et heureux, basé sur un yoga

qui enseigne l'entente sexuelle parfaite ; l'éducation des forces psychiques entraîne à dominer la souffrance et des drogues bienfaites adoucissent les derniers moments. La famille palanaise est un groupe de quinze à vingt-cinq couples pratiquant entre eux l'« adoption mutuelle » (Ibid. : 266)

Si Huxley reprend des thèmes de ses dystopies, comme l'eugénisme : « pour un tiers environ des enfants, on utilise l'insémination artificielle qui permet de constituer peu à peu une race supérieure » (ibid. : 266), mais celui-ci est rapidement présenté sous un jour positif. En effet, on réussit très tôt à distinguer deux types d'enfants potentiellement dangereux : les « Peter Pan » (Huxley, 1962 : 175) et les « Muscle Man » (ibid. : 178). Les premiers peuvent devenir des Hitler et les seconds des Staline. Cependant, comme on arrive à les détecter très jeunes, on donne des pilules aux premiers pour ne pas les frustrer et on occupe les seconds avec des activités physiques intenses comme le bûcheronnage, si bien que tout se passe sans problème. Si l'utopie semble parfaite, Huxley reste imprégné de pessimisme : « Mais un péril guette l'île heureuse. Des puissances étrangères s'intéressent à ses riches gisements pétrolifères. [...] Bientôt le monde extérieur moderne aura envahi l'île » (Trousson, 1999 : 266–267). Cette communauté autonome n'y survivra pas. Chez Huxley la fin se doit d'être dystopique.

Enfin, revenons sur *La Ferme des animaux* (*Animal Farm*). En effet, même si le roman n'est pas écrit comme une utopie, le début l'est. Les animaux réussissent à faire fuir leur tortionnaire et deviennent leurs propres maîtres. Ici nous nous devons encore de souligner la référence historique et rappeler le socialisme d'Orwell. Les animaux ont réussi leur révolution, comme les bolchéviques en Russie, et le fermier représente probablement le tsar Nicolas II. Le régime autarcique est vaincu et la social-démocratie peut commencer. Le récit, comme l'Histoire, prend un tournant dystopique très rapide. Le régime soi-disant démocratique où règne la propagande devient rapidement pire que celui qu'il a remplacé. Même chose pour la Russie devenue URSS, plusieurs années de guerre civile puis l'arrivée au pouvoir de Staline, qui transforme le pays en un totalitarisme sans pitié, font du communisme un régime bien pire que le tsarisme.

Nous avons donc vu que même si les écrivains se cantonnent surtout à un genre en écrivant soit des utopies, soit des dystopies et que ce dernier genre, inexistant au début de l'Histoire de la littérature utopique, se fait de plus en plus fréquent au cours des siècles pour devenir la tendance majoritaire dans la littérature contemporaine. Il existe quand même une place pour les utopies qui se transforment en dystopie.

## 1.4 Travaux sur l'utopie/dystopie

Notre travail se base principalement sur les recherches de Raymond Trousson, ancien professeur à l'Université libre de Bruxelles, spécialiste de Voltaire et de Rousseau et aussi de l'utopie. Son ouvrage majeur sur l'utopie est *Voyages aux pays de nulle part : Histoire littéraire de la pensée utopique* :

M. Trousson a entrepris avec succès un gigantesque travail en analysant les ouvrages des utopistes les plus célèbres ainsi que ceux des moins connus, depuis Platon jusqu'à Pierre Boule. [...] Dans son histoire des fluctuations de cette pensée, Trousson a tenu compte des conceptions cyclique et linéaire du temps, des découvertes scientifiques et des grands événements historiques. [...] il ressort de son étude que c'est bien dans l'Histoire que l'homme a mis sa foi. (Godin, 1980 : 983).

D'autres chercheurs ont apporté leur pierre à l'édifice des études littéraires de l'utopie. C'est le cas de Raymond Ruyer et de son ouvrage *L'utopie et les utopies* en 1950. Son étude est complète et fait référence :

L'auteur n'a pas seulement le mérite d'avoir fait une étude détaillée et probe des différentes utopies qui, de l'antiquité à nos jours, ont jalonné le cours des siècles. Ce travail qui a demandé de nombreuses recherches, retrace en effet, d'une manière pittoresque, les aspects de cette pensée utopique hardie, souvent imprévisible, en avance sur son temps, personnelle, mais cependant teintée par les courants d'opinion des époques successives. C'est la première fois, pensons-nous, qu'une étude approfondie a été faite du genre, du mode utopique, du type spirituel de l'utopiste, des caractères généraux des utopies sociales. C'est la première fois que, passant du particulier au général, la suite historique des utopies est examinée du point de vue psychologique, philosophique et sociologique. (Bergues, 1951 : 152)

Ruyer est également considéré comme « le premier à faire une distinction entre utopie et mode utopique. » (Bartha-Balas, 2010 : 39).

En 1968 c'est Claude-Gilbert Dubois qui publie un autre ouvrage de référence, intitulé *Problèmes de l'utopie*. Le chercheur s'intéresse principalement à quatre œuvres : *La République* de Platon, *L'Utopie* de More, *La Cité du soleil* de Campanella et *Télémaque* de Fénelon, dans le but d'aider les candidats à l'agrégation.

L'ensemble offre bien ce cadre synthétique qu'annonçait l'avant-propos. Il en a les qualités et les défauts. On lui reconnaîtra des vertus de clarté et de didactisme. Il permet une lecture cohérente et une interprétation en profondeur des œuvres « utopiques », une comparaison éclairante aussi. On peut regretter pourtant que cette étude fasse le plus souvent appel pour illustrer ses analyses à des exemples pris en dehors des textes dont il se propose d'être la clé. (Goulemot, 1970 : 126)

Si Jean-Marie Goulemot émet des réserves quant à sa qualité, il reconnaît néanmoins que ce travail reste important : « un excellent guide pour voyageur averti en royaumes utopiques. » (Ibid. : 127). Le travail de Dubois se situe dans la lignée de celui de Ruyer : « Claude-Gilbert Dubois retrouve la même dichotomie, en parlant d'utopie et d'esprit utopique » (Bartha-Balas, 2010 : 41).

Une autre étude majeure sur l'utopie a été écrite par Alexandre Cioranescu en 1972, *L'Avenir du passé : Utopie et littérature*. Cioranescu se différencie des deux chercheurs précédents en établissant une division entre « utopie » et « utopisme ». Il considère aussi que l'utopie est un genre littéraire à part entière :

[...] son originalité la plus précieuse, à une époque où la critique s'échafaude sur les critères les plus confus, est une exigence sans cesse répétée de considérer l'utopie comme un genre *littéraire* et non comme un programme socio-politique ; pour le lecteur moderne, la difficulté de garder l'esprit net vient de ce qu'il a lu les œuvres utopiques *après* avoir lu les sociologues utopistes ou antiutopistes (Demerson, 1975 : 1336)

Enfin, son analyse « identifie très bien les trois ressorts qui déterminent les utopies, à savoir l'imagination, le raisonnement et le poids idéologique » (Bartha-Balas, 2010 : 48).

Ces quatre ouvrages constituent des études majeures qui ont influencé et influencent encore les chercheurs en utopie. Citons par exemple Jean-Yves Lacroix qui en 2004 pense que

*cet effort de discrimination tout à fait nécessaire* réalisé par Trousson à la recherche d'une définition adéquate de l'utopie littéraire produit de bons résultats dans l'inventaire des critères caractérisant le genre utopique et dans l'élaboration d'une histoire littéraire du genre, que l'on ne peut évidemment que juger très utile. (Ibid. : 42)

Sorin Antohi, autre universitaire roumain, publie en 1991 *UTOPICA, Studii asupra imaginarului social*<sup>13</sup>. Son point de vue est intéressant pour définir le genre littéraire utopique. Pour cela il utilise l'expression de *prototypes littéraires* :

La théorie des modèles littéraires explique la stéréotypie des écrits utopiques, puisque dès qu'un modèle est constitué, il sera ensuite repris et largement exploité par la littérature, en gardant certaines constantes le long du temps. Ce procès s'appelle monogénèse et se réfère à la naissance d'un genre littéraire à partir d'une seule œuvre (ibid. : 49)

Ainsi, quelques œuvres de référence serviraient de modèles et seraient répétées par la suite. Ce constat serait même valable pour toute l'histoire de la littérature.

Jean-Michel Racault tire les mêmes conclusions qu'Antohi avec sa compilation d'une soixantaine d'articles, *Nulle part et ses environs. Voyage aux confins de l'utopie littéraire classique (1657-1802)* :

[...] le lecteur est conduit aux confins du genre utopique, journaux et relations de voyage, robinsonnades, théâtre et contes philosophiques. Le livre montre en effet que leurs thématiques se rapprochent souvent de celles de récits utopiques tels *L'Histoire des Sévarambes* de Veiras ou *La Terre australe connue* de Foigny : on retrouve le même primitivisme esthétique et descriptif et une forme d'anthropologie comparative fondée sur la prise en compte de la relation de soi et de l'autre, de l'ici et de l'ailleurs. (Andries, 2005 : 746–747)

Nous pouvons citer également un dictionnaire qui énumère les utopies sur une période donnée, comme le *Dictionnaire critique de l'utopie au temps des Lumières* paru en 2016 sous la direction de Bronislaw Baczko, Michel Porret et François Rosset :

un ouvrage passionnant, un livre de chevet où puiser des raisons d'espérer, de penser et surtout de rêver. Il éclaire et relie une constellation de fictions de la fin du XVII<sup>e</sup> et d'un long XVIII<sup>e</sup> siècle qui fourmillent de songes et de projets esquissés, de loufoques et d'idéales sociétés, de tentatives de décentrement et d'ouverture à l'altérité, de réalités parfois anticipées et de visions d'avenirs, pour le meilleur comme pour le pire. (Pavy-Guilbert, 2021 : 315)

---

<sup>13</sup> UTOPIQUE, Études sur l'imaginaire social.

Ce dictionnaire a réuni des contributions de plus de cinquante chercheurs, ce qui montre sa diversité, mais aussi la complexité de ce travail.

Les essais, approfondis et originaux, que renferme le volume sont tous inédits et richement illustrés. Cette entreprise extrêmement ambitieuse [...] a réussi à démontrer que, contrairement aux accusations de monotonie et de prévisibilité, la multiplicité et la diversité sont les véritables traits distinctifs de l'utopie au temps des Lumières. (Balazs, 2018 : 495)

Enfin, éloignons-nous maintenant du monde universitaire avec une approche différente de l'utopie, celle d'Emil Cioran, philosophe roumain (peut-être que l'Histoire de ce pays a eu beaucoup d'influence pour se pencher autant sur l'utopie), qui lui a également consacré plusieurs écrits. Il publie en 1960 *Histoire et utopie* où il analyse les atouts et les contraintes de l'utopie. Il considère que l'utopie est une manière de définir la société, elle permet aussi d'ouvrir de nouvelles perspectives à cette société : « l'utopie représente une évasion en marge du réel [...] comportant une large dimension critique, mais aussi une part importante d'invention, d'expérimentation mentale. » (Bartha-Balas, 2010 : 735). Sa conclusion est néanmoins pessimiste :

Puisqu'une voix aussi autorisée nous a instruits de la fragilité de l'ancien âge d'or et de la nullité du futur, force nous sera d'en tirer les conséquences et de ne plus nous laisser leurrer aux divagations d'Hésiode ni à celles de Prométhée, encore moins à la synthèse qu'en ont tentée les utopies. L'harmonie universelle ou non, n'a existé ni n'existera jamais. (Cioran, 1960 : 173)

L'utopie n'a jamais existé dans l'Histoire et n'existera jamais dans le futur. Cioran donne plus tôt dans le livre un exemple remarquable : selon lui, une société qui n'a jamais connu le communisme, sera toujours tentée de l'adopter pour finalement toujours en souffrir. Il l'explique ainsi :

L'histoire ne serait-elle pas, en dernière instance, le résultat de notre peur de l'ennui, de cette peur qui nous fera toujours chérir le piquant et la nouveauté du désastre et préférer n'importe quel malheur à la stagnation ? L'obsession de l'inédit est le principe destructeur de notre salut. Nous marchons vers l'enfer dans la mesure où nous nous éloignons de la vie végétative, dont la passivité devrait constituer la clef de tout, la réponse suprême à toutes nos interrogations (Ibid. : 161–162)

Ce serait ainsi la peur de l'ennui qui nous ferait nous pencher vers la dystopie. Notre attirance pour l'inconnu, l'espoir d'une utopie impossible nous amènerait irrémédiablement vers la dystopie.

## 2. Présentation de Michel Houellebecq

### 2.1 Le style houellebecquien

#### 2.1.1 Une absence de style ?

Le reproche le plus souvent fait à l'écrivain et qui revient comme une mélodie lancinante à l'oreille est celui de son absence de style. Le plus virulent reste le livre d'Éric Naulleau, conçu comme un entretien, qui ressemble le plus souvent à un monologue, au titre sans équivoque, *Au secours, Houellebecq revient !* : « Michel Houellebecq n'est pas un écrivain à style, mais un écrivain à thèmes. » (2005 : 86). Pierre Jourde, parfois co-auteur avec Naulleau<sup>14</sup>, est plus dans la nuance :

On reproche aussi à Houellebecq de ne pas savoir écrire, de ne pas avoir de style. Là encore, ce n'est pas absolument faux. Il y a, en particulier dans *Plateforme*, d'ennuyeuses longueurs, des descriptions de rêves inutiles, une alternance pénible de considérations de stratégie d'entreprise et de scènes sexuelles. (2002 : 284)

Cette absence de style n'est pas contestée par l'écrivain lui-même, elle est même revendiquée : « J'essaie de ne pas avoir de style ; idéalement, l'écriture devrait pouvoir suivre l'auteur dans la variété de ses états mentaux, sans se cristalliser dans des figures ou des tics. » (Houellebecq, Martel, 1999 : 199). Il est pourtant nécessaire de relativiser cette absence de style : « Il y a quelque chose de vrai, mais aussi beaucoup de mauvaise foi ou d'aveuglement à dire, comme on l'a tant fait, que MH n'avait pas de style. » (Viard, 2008 : 51).

Olivier Bardolle, lui aussi édité par Naulleau, parle de style « plat », mais le voit plutôt positivement :

---

<sup>14</sup> Ils ont commis ensemble *Le Jourde & Naulleau : précis de littérature du XXI<sup>e</sup> siècle* qui en est à sa troisième édition.

[...] croit-on sérieusement qu'il écrit « plat » pour plaire ? Non, il écrit « plat » parce que le « plat » est ce qui convient le mieux à ce qu'il décrit, et d'ailleurs ce « plat » n'est pas plat (c'est le sens des guillemets), car ce style provoque l'émotion, ce qu'une vraie platitude stylistique ne ferait pas. (2004 : 54)

Dominique Viart dit quelque chose de semblable, si le style est plat c'est qu'il correspond à ce qu'il décrit, à son temps : « La platitude du style ou sa crudité prétendent être en prise directe sur une époque qui renonce à toute élégance. » (2008 : 361). Cette platitude est un but qui est même directement exprimé par le narrateur, comme l'illustre ce passage d'*Extension* :

Cet effacement progressif des relations humaines n'est pas sans poser certains problèmes au roman. Comment en effet entreprendrait-on la narration de ces passions fougueuses, s'étalant sur plusieurs années, faisant parfois sentir leurs effets sur plusieurs générations ? Nous sommes loin des *Hauts de Hurlevent*, c'est le moins qu'on puisse dire. La forme romanesque n'est pas conçue pour peindre l'indifférence, ni le néant ; il faudrait inventer une articulation plus plate, plus concise et plus morne. (Houellebecq, 2001 : 42)

Naulleau surenchérit cependant, dans la critique en affirmant : « la théorie de l'absence de style comme style chez Houellebecq, encore défendable du temps d'*Extension du domaine de la lutte* et des *Particules élémentaires*, s'est vue frappée d'invalidité avec la parution du laborieux, très laborieux *Plateforme*, du piteux *Plateforme*. » (2005 : 80). Pourtant si son style est décrit comme « sobre, neutre, sans coquetteries ni effets de surface » (Ricard, 1999 : 74), on évoque aussi un « art du bref » (Wetterwald, 1999 : 52) ou encore « un style tellement discret, neutre, blanc ou minimal » (Noguez, 2003 : 98). Olivier Bessard-Banquy explique ainsi ce style d'écriture : « S'il écrit mal, au bout du compte, c'est par rejet d'une certaine forme d'élitisme littéraire » (2007 : 365). Jourde le lie plutôt aux sujets développés par le Goncourt 2010 :

La platitude de Houellebecq constitue son arme stylistique, et il sait en faire un usage efficace. Elle est d'abord cohérente avec son projet global. Une œuvre qui stigmatise l'illusion du désir d'originalité se doit de s'exprimer de manière terne. Houellebecq parle d'individus moyens, indifférenciés, dans un langage moyen. (2002 : 285)

Bardolle ne dit pas autre chose :

Pâle et blême comme le sont ces multitudes de dépressifs [...]. Ainsi son style s'impose de lui-même. [...] tout autre est déplacé, obsolète, inadéquat, tout autre style est un « à la manière de » sans intérêt [...] il a réussi son coup, comme Céline il rend les autres illisibles [...]. Car ce que confirme Houellebecq, en fait, c'est que l'on ne peut plus écrire de roman tel qu'on les a écrits pendant les deux derniers siècles. (2004 : 56)

La majorité des publications, positives comme négatives, s'accordent pour dire que ce style est « dans tous les cas, un discours de vérité. » (Noguez, 2003 : 150). Bardolle va même plus loin : « Lui seul aujourd'hui prend son lecteur et ne le lâche plus, sans rien lui épargner de la débâcle d'une modernité exténuée. Lui seul reflète l'époque avec la même justesse que Proust et Céline en leur temps, jusqu'à l'incarner. » (2004 : 47).

Pourtant, nous considérons, comme le pense Bruno Viard, que le style de Houellebecq possède bien quelques spécificités.

## 2.1.2 Point-virgule et asyndète

Étymologiquement, le point-virgule « vient de *punctum*, “point”, et de *virgula*, “petite verge” ». (Causse, 1995 : 64). Il n'a pas toujours eu la fonction actuelle : « Dans les siècles passés, il s'appelait *periodus* et terminait un paragraphe. » (Ibid. : 64).

Michel Houellebecq aime les points-virgules et il ne s'en cache pas. Pour l'illustrer nous avons regroupé dans un tableau les statistiques de Dominique Noguez sur la fréquence d'utilisation du point-virgule, il a « pris au hasard trois échantillons – un essai, *Approches du désarroi* (in *Interventions*), un recueil de poèmes, *Le Sens du combat*, et trois chapitres des *Particules élémentaires* » (2003 : 152).

<i>Approches du désarroi</i>	1 point-virgule pour 544 signes
<i>Le Sens du combat</i>	1 point-virgule pour 708 signes
<i>Les Particules</i>	1 point-virgule pour 604 signes
Moyenne générale	1 point-virgule pour 635 signes

Noguez le compare avec d'autres écrivains pour bien illustrer son propos ; pour cela il utilise les cinquante premières pages des livres concernés.

Proust, <i>À la recherche du temps perdu</i>	1 point-virgule pour 1075 signes
Sartre, <i>L'Être et le néant</i>	1 point-virgule pour 3000 signes
Beigbeder, <i>L'Amour dure trois ans</i>	1 point-virgule pour 8888 signes
Prévert, <i>Paroles</i>	1 point-virgule pour 20 000 signes
Mallarmé, <i>Un coup de dés</i>	0 point-virgule pour l'ensemble du texte
Sollers, <i>Paradis</i>	0 point-virgule pour l'ensemble du texte

Il est bien visible ici que le « point-virgule est considéré par certains auteurs comme un signe superflu » (Grévisse, 1993 : 164). À l'inverse, au vu de ces statistiques, « il y a tout lieu de penser que Michel Houellebecq fait plutôt partie des points-virgulistes de notre littérature. » (Noguez, 2003 : 153).

Cependant, ce n'est pas uniquement sa fréquence qui nous intéresse, mais aussi les différentes fonctions que Houellebecq donne à ce signe de ponctuation. Si dans tous les cas le point-virgule « marque une pause de moyenne durée » (Grévisse, 1993 : 164), il possède deux fonctions principales :

- a) Tantôt, dans une phrase, il joue le rôle d'une virgule, pour séparer des éléments coordonnés d'une certaine étendue, surtout lorsqu'un de ces éléments au moins est déjà subdivisé par une ou des virgules [...]
- b) Tantôt il unit des phrases grammaticalement complètes, mais logiquement associées (ibid. : 164)

Pour nous simplifier la tâche, nous avons choisi d'utiliser uniquement des exemples de son premier roman, *Extension*, mais l'utilisation du point-virgule dans toute l'œuvre houellebecquienne mériterait, selon nous, une recherche plus approfondie.

S'il en fait parfois une utilisation classique, elle revêt un caractère plus lapidaire : « Le quatrième représentant du ministère est une espèce de caricature du socialiste agricole : il porte des bottes et une parka, comme s'il revenait d'une expédition sur le terrain ; il a une grosse barbe et fume la pipe ; je n'aimerais pas être son fils. » (Houellebecq, 2001 : 35) ou « Il y a beaucoup de choses concernant Bardot que je n'ai pas réussi à élucider ; j'ai essayé. » (Ibid. : 89) et enfin un exemple qui illustre également une asyndète énumérative : « Je reste chez moi, je fais un peu de rangement ; je déprime gentiment. » (Ibid. : 31). Tous ces exemples ont en commun une dernière proposition très courte et laconique : « Michel Houellebecq aurait donc comme style spécifique le fait de juxtaposer, à l'aide d'un point-virgule, deux phrases qui n'ont

rien à voir, ce qui produirait un effet absurde, ou pour être moins poli un effet poétique. » (Meltz, 2000 : 25). Nous sentons ici, de la part de ce critique, poindre l'ironie et la suite du texte confirme cette impression : « Il va de soi que nous n'empêchons pas les écrivains d'aujourd'hui d'utiliser le point-virgule pour juxtaposer deux phrases sans aucun lien. Mais l'effet "je bande ; il pleut" est un peu éculé et facile - en tout cas, pas de quoi revendiquer un style. » (Ibid. : 25–26). La critique est, ici, trop simpliste, car l'écrivain attribue plusieurs fonctions à ce signe de ponctuation.

Michel Houellebecq fait aussi une utilisation du point-virgule qui défie les règles classiques de ponctuation et de grammaire. C'est le cas quand il l'emploie avec des conjonctions de coordination comme *mais* : « Il souhaitait, je pense, en dire un peu plus ; mais il n'y avait rien d'autre. » (Houellebecq, 2001 : 23) « La réceptionniste du ministère de l'agriculture a toujours une mini-jupe en cuir ; mais cette fois je n'ai pas besoin d'elle pour trouver le bureau 6017. » (Ibid. : 26) ou encore « La plupart des gens, en réalité, sont assez vite ennuyés par le sujet ; mais ils prétendent le contraire, par une bizarre hypocrisie à l'envers. » (Ibid. : 31). Du point de vue grammatical, cette utilisation du point-virgule et d'une conjonction de coordination n'est pas commune : « Avec la conjonction de coordination *mais*, on pourrait avoir une virgule » (Grévisse, 1993 : 164), l'effet produit est redondant et donne une certaine lourdeur à la phrase. C'est encore visible avec les conjonctions *et* ou *et puis* : « Je ne devais jamais revoir Jean-Yves Fréhaut ; et, d'ailleurs, pourquoi l'aurais-je revu ? » (Houellebecq, 2001 : 42) ou « Les journées s'écoulaient pauvrement, sans laisser de trace ni de souvenir ; et puis, d'un seul coup, elles s'arrêtent. » (Ibid. : 48). Dans ces deux cas, l'utilisation du point-virgule nous semble totalement superflue.

Pour continuer dans le registre grammatical, nous devons mentionner la possibilité offerte par le point-virgule d'introduire une phrase nominale : « Pour ma part, c'est toujours avec une certaine appréhension que j'envisage le premier contact avec un nouveau client ; il y a là différents êtres humains, organisés dans une structure donnée, à la fréquentation desquels il va falloir s'habituer ; pénible perspective. » (Ibid. : 21) ou « Un costume noir, finalement, c'est encore ce qui lui allait le mieux ; pauvre garçon. » (Ibid. : 111). La proposition indépendante nominale, introduite par le point-virgule, permet un commentaire qui illustre la pensée du narrateur.

D'autres exemples nous permettent de voir que l'auteur lorgne du côté du roman à thèse. Nous allons d'abord définir ce qui peut être considéré comme un roman à thèse et nous nous baserons principalement sur les recherches de Susan Rubin Suleiman de l'université d'Harvard :

Je définis comme roman à thèse un roman « réaliste » (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse. (1983 : 14)

D'ailleurs, les scientifiques s'accordent globalement sur les particularités du roman à thèse, comme celle de délivrer une théorie : « Est appelé "à thèse" un roman qui se fixe pour but de délivrer un enseignement, de démontrer une idée dans les domaines politique, philosophique, scientifique ou religieux. » (Stalloni, 2017 : 7) ou son ancrage au réalisme : « Il peut être considéré comme un sous-produit du roman "réaliste", soucieux de rendre compte du réel » (ibid. : 7).

Si nous en faisons un bref historique, nous devons signaler que le roman à thèse « se développe vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, s'appliquant à deux écrivains de ce temps qui font référence : Paul Bourget et Maurice Barrès. » (Ibid. : 7). Il n'est cependant pas seulement utilisé par les auteurs que nous pouvons qualifier de droite comme Bourget ou nationaliste comme Barrès. Il peut être aussi considéré comme de gauche : « Dans la famille de gauche, le roman à thèse a trouvé son expression dans ce que l'on a appelé le "réalisme socialiste" que seuls Aragon et Nizan sauveront d'un formalisme trop démonstratif. » (Ibid. : 7).

Dans son premier roman, ces caractéristiques sont visibles à plusieurs reprises : « Parfois ont lieu des conversations haletantes, traitant d'aspects généraux de la vie ; parfois aussi, une étreinte charnelle se produit. » (Houellebecq, 2001 : 42) et « Certains font l'amour tous les jours ; d'autres cinq ou six fois dans leur vie, ou jamais. Certains font l'amour avec des dizaines de femmes ; d'autres avec aucune. » (Ibid. : 100) ou encore :

Sur le plan économique, Raphaël Tisserand appartient au camp des vainqueurs ; sur le plan sexuel, à celui des vaincus. Certains gagnent sur les deux tableaux ; d'autres perdent sur les deux. Les entreprises se disputent certains jeunes diplômés ; les femmes se disputent certains jeunes hommes ; les hommes se disputent certaines jeunes femmes ; le trouble et l'agitation sont considérables. (Ibid. : 100–101)

À d'autres moments, Houellebecq utilise le point-virgule pour affiner la description d'un personnage : « Elle a 25 ans, un BTS informatique, des dents gâtées sur le devant ; son agressivité est étonnante » (ibid. : 26). Ses descriptions sont le plus souvent métonymiques, il combine des informations générales avec des détails particuliers, qui forment un portrait de la

personne. Le point-virgule introduit ici une phrase qui donne l'impression d'arriver comme un cheveu sur la soupe.

Michel Houellebecq crée parfois également un rythme ternaire dans ses phrases grâce aux points-virgules : « Je me tais ; j'attends sans rien dire ; je ne vois aucune parole sensée à prononcer. » (Ibid. : 64) et « La société dans laquelle je vis me dégoûte ; la publicité m'écœure ; l'informatique me fait vomir. » (Ibid. : 82–83). Ces deux exemples ont également valeur d'asyndète. D'ailleurs en ce qui concerne les asyndètes, nous devons mentionner que « MH est un grand maître de l'asyndète, muette par définition. Au lecteur de la faire parler. » (Viard, 2008 : 58). Citons encore : « À vrai dire, dans un premier temps, toute ingestion d'aliments solides me fut impossible ; je les vomissais aussitôt, avec des hoquets douloureux ; j'avais l'impression que mes dents allaient partir avec. » (Houellebecq, 2001 : 144). Il est intéressant de remarquer que dans ces exemples, l'utilisation de deux points-virgules dans un rythme ternaire donne une impression de gradation ; chaque proposition apparaît comme une légère gradation, par rapport à la précédente. Il l'utilise donc, pour une question de rythme, cela met de l'ordre dans ses phrases. Le point-virgule peut, en effet, devenir « un véritable ciment enchaînant les courtes phrases, tout en leur laissant une souplesse d'emboîtements. » (Causse, 1995 : 67).

Mais le plus typique chez Houellebecq en ce qui concerne le point-virgule, c'est qu'il l'utilise à sa façon : « Afin d'accréditer l'idée je prononce quelques phrases sur les normes scandinaves et la commutation de réseaux ; Schnäbele, sur la défensive, se replie sur sa chaise ; je vais me chercher une crème caramel. » (Houellebecq, 2001 : 59), « Après le départ de Tisserand, j'ai mal dormi ; sans doute me suis-je masturbé. » (Ibid. : 123), « Je regrettais que Tisserand n'ait pas tué le nègre ; le jour se levait. » Ibid. : 123), « Sur l'écran télé, il y avait maintenant une publicité pour la Renault Clio ; la voiture semblait très logeable. » (Ibid. : 140). Ici aussi, nous voyons une utilisation particulière du point-virgule faite par l'auteur. Il introduit dans ses phrases des tonalités ironiques voire absurdes (Nous reviendrons dans la partie qui suit sur les spécificités de l'humour houellebecquien) et une dose d'indifférence. Ce décalage est visible exclusivement dans la deuxième partie de la phrase et souvent dans un sens inattendu, il est très houellebecquien et devient ainsi plus dialectique et équilibrant. Houellebecq le revendique et le décrit ainsi : « Dans ces circonstances, j'observe que j'utilise souvent le point-virgule. Je parle en effet d'absurdité par politesse ; je préférerais que ceci soit vu comme de la poésie. » (Houellebecq, Martel, 1999 : 199).

Michel Houellebecq apparaît donc comme un *point-virguliste* convaincu, mais nombre de ces exemples illustrent aussi la propension de l'auteur à la juxtaposition de phrases courtes

(souvent sous forme d'asyndètes) ; qui vont souvent du détail à quelque chose de plus général, avec ou sans point-virgule : « Mais l'effet le plus saisissant de l'écriture houellebecquienne, c'est le changement d'échelle, l'effet de zoom, le passage *ex abrupto* du détail romanesque le plus ténu à une perspective largement sociologique, biologique, voire métaphysique. » (Viard, 2008 : 51).

### 2.1.3 L'humour houellebecquien

L'humour dans les écrits de Michel Houellebecq est très présent. C'est une de ses marques de fabrique, nous pouvons considérer qu'il fait partie de son style : « Houellebecq a le sens de l'humour et en tire parti avec un brio incomparable. Il ne fait pas de doute que son œuvre doit sa coloration particulière à l'attitude humoristique qui la sous-tend. » (Wesemael, 2005 : 198). Cet humour n'est pas juste une simple composante de sa manière d'écrire, mais c'en est bien une caractéristique essentielle : « La satire est non seulement l'un des aspects les plus attrayants, mais encore l'un des plus essentiels de l'œuvre de Houellebecq. Qu'il s'agisse d'un divertissement est rappelé de toutes les manières possibles au lecteur. » (Ibid. : 198). Là encore, les reproches ne manquent pas, Naulleau évoque de façon péjorative une « culture du ricanement » (2005 : 119), même s'il reconnaît au Goncourt 2010 « une pratique parfois réjouissante du pince-sans-rire » (ibid. : 119).

Si nous essayons de spécifier la notion d' « humour », nous nous heurtons souvent à son « impossible définition » (Escarpit, 1991 : 5). Nous pouvons cependant essayer de simplifier le concept et dire, comme le souligne Jean Sareil, que l'humour ou le comique « est ce qui me fait rire » (Defays, 1996 : 6). Mais comme le dit Freud, le comique ne s'explique pas : « Lorsqu'on a réussi à réduire le mot d'esprit c'est-à-dire à remplacer sa formulation par une autre tout en conservant soigneusement son sens, on en a supprimé par là même non seulement le caractère spirituel, mais aussi l'effet hilarant. » (2001 : 185). Si le comique est expliqué, décortiqué, il perd tous ses effets.

Une des formes d'humour qui se marie le mieux avec la littérature, c'est l'ironie. En effet, lors de la lecture d'une œuvre littéraire, il est parfois nécessaire de s'arrêter, de relire des passages, donc de réfléchir plus intensément. L'ironie fait appel aux mêmes capacités : « Le rire est une déflagration, c'est-à-dire un premier mouvement spontané, tandis que l'ironie, rire à retardement et aussi rire naissant, vite étranglé, est un second mouvement réflexif. » (Jankélévitch, 1999 : 132). L'ironie oblige donc à une réflexion qui est déjà présente lors de la

lecture. Houellebecq utilise abondamment cette forme d'humour et pas seulement avec l'introduction d'un point-virgule :

Peu après l'épidémie dite de la « vache folle », de nouvelles normes furent promulguées dans le domaine de la traçabilité de la viande bovine. Dans les rayons boucherie des supermarchés, dans les établissements de restauration rapide, on put voir apparaître de petites étiquettes, en général ainsi libellées : « Né et élevé en France. Abattu en France. » Une vie simple, en effet. (Houellebecq, 2014b : 162)

Trois petites phrases juxtaposées et la dernière qui a valeur de commentaire, amène cette ironie. Ce passage de *Plateforme* utilise aussi la juxtaposition, cette fois dans la même phrase : « Je n'étais pas malheureux, j'avais cent vingt-huit chaînes. » (Houellebecq, 2004 : 23). La critique est encore présente et une nouvelle fois ironique : « Si l'on admettait le second degré pour Houellebecq, que penser des dizaines de critiques et des centaines de milliers de lecteurs qui ont fait l'éloge de l'auteur ? Vivrait-on dans un pays où le second degré est extrêmement développé, et serais-je le seul à ne pas être au courant ? » (Meltz, 2000 : 29)

Son humour lorgne une nouvelle fois du côté du roman à thèse, surtout lorsqu'il parle de sexe :

La vie sexuelle de l'homme se décompose en deux phases : la première où il éjacule trop tôt, la seconde où il n'arrive plus à bander. Durant les premières semaines de ma relation avec Esther, je m'aperçus que j'étais revenu à la première phase – alors que je croyais depuis longtemps avoir abordé la seconde. (Houellebecq, 2014b : 190)

Là encore, cependant, « Houellebecq n'entend pas être pris au sérieux. Ses romans ne sont pas des romans à thèse ordinaires. » (Wesemael, 2005 : 197). Une ironie sur la vie sexuelle du narrateur, que nous pouvons également observer dans son avant-dernier roman : « Les effets secondaires indésirables les plus fréquemment observés du Captorix étaient les nausées, la disparition de la libido, l'impuissance. Je n'avais jamais souffert de nausées. » (Houellebecq, 2019 : 12). L'ironie peut en outre avoir une fonction « fielleuse, méprisante et agressive » (Jankélévitch, 1999 : 172) et Houellebecq l'utilise aussi dans ce cadre, comme dans sa description de la relation du narrateur d'*Extension* avec Brigitte Bardot, l'homonyme : « Et sa face était large, plate et ronde, avec de petits yeux enfoncés, des cheveux rares et ternes. Vraiment la comparaison avec une truie s'imposait à tous, de manière inévitable et naturelle. » (Houellebecq, 2001 : 88) et plus loin « car le fait est hallucinant mais pourtant réel : elle

*changeait de robe*, je me souviens même d'une fois où elle avait mis *un ruban dans ses cheveux* : Ô mon Dieu ! on aurait dit une tête de veau persillée. » (Ibid. : 91).

Toutes ces formes de comique ne sont pas là par hasard, elles ont un but : « L'intention ludique est très manifeste. Le rire et l'ironie constituent sa réponse globale face à ce réel décevant. » (Wesemael, 2005 : 198). Le point commun qui découle de tous ces exemples, c'est l'humour dont font preuve les narrateurs, souvent par rapport à eux-mêmes. Là encore les choses ne sont pas innocentes : « Les narrateurs de Houellebecq prennent par rapport à la réalité un recul moqueur. Le rire les protège contre le désarroi et la peur. » (Ibid. : 198). Finalement, c'est même « un rire qui se lève comme une libération. » (Ibid. : 197).

## 2.1.4 Où situer Michel Houellebecq ?

Pour comprendre le style de Michel Houellebecq, il faut notamment aller chercher du côté d'un autre écrivain, Honoré de Balzac. En effet, les « descriptions de Balzac ne sont pas superflues, elles ont une fonction importante à plusieurs niveaux. L'auteur de *La Comédie humaine*, qui se considérait comme un historien de la société contemporaine, tend avant tout par ses descriptions vers le documentarisme.<sup>15</sup> » (Zatloukal, 1995 : 180). Viard le confirme et va plus loin en développant une pensée sur le mimétisme des deux auteurs en trois points, en premier lieu : « MH est bien un disciple de Balzac convaincu que le roman est investi de la passionnante responsabilité aristotélicienne de refléter mimétiquement les problèmes de la société. » (2008 : 92) puis, « MH partage entièrement l'idéologie anti-libérale de Balzac. On peut dire qu'ils ont la même bête noire, l'individualisme » (ibid. : 93) et enfin, c'est « donc une économie politique généralisée que décrivent les deux auteurs. Généralisée à la famille, ce qui ruine l'amour, le couple et la filiation. [...] L'idéal commun aux deux auteurs, c'est le mariage d'amour, mis à mal par la société de concurrence moderne. » (Ibid. : 98).

Tous ces points communs rapprochent Michel Houellebecq du réalisme et globalement du XIX<sup>e</sup> siècle. Ils ne suffisent pas pour le qualifier d'écrivain réaliste. En effet, même si « la dette de Houellebecq à l'égard du mouvement réaliste demeure considérable, il prend aussi ses distances par rapport au réalisme de Balzac ou Flaubert. » (Wesemael, 2014 : 326). Selon l'universitaire néerlandaise dans cet article intitulé *Michel Houellebecq : un auteur postréaliste*,

---

<sup>15</sup> Traduit du tchèque : Balzakovy popisy nejsou zbytečné, mají svou významnou funkci, a to hned několika. Autor *Lidské komedie*, který se pokládal za historika současné společnosti, směřuje ve svých popisech především k dokumentárnosti.

il exprimerait plutôt « une conception moderne, voire postmoderne, du réalisme. » (Ibid. : 326). Ce qualificatif de postréaliste est attribué par plusieurs critiques et ce, dès son premier roman : « Avec lui s'ouvrait l'ère de ce que l'on a appelé ensuite le "postréalisme". Ce réalisme d'un genre nouveau aurait la particularité de représenter une réalité inédite en littérature, celle des cadres moyens célibataires. » (Granger Rémy, 2010 : 58).

Nous pouvons souligner une autre différence avec Balzac :

Houellebecq parle dans tous ces romans de l'isolement et de la fragmentation des consciences, de la désagrégation de la personne. Ses protagonistes sont le plus souvent, comme dans maint roman postmoderne, banals et antihéroïques au point qu'ils ne se reconnaissent pas dans les ambitieux qui hantent *La Comédie humaine* et ils tentent en vain de retrouver leur unité, leur identité. (Wesemael, 2014 : 328)

Nous pourrions considérer Michel Houellebecq comme un auteur postréaliste, par son mélange de réalisme et de postmodernisme, et ainsi classer la plupart de ses œuvres romanesques grâce à cette conclusion de l'académicienne néerlandaise : « Houellebecq et les représentants de la littérature postmoderne défient le bon sens, les doctrines politiques et religieuses » (ibid. : 335) comme dans *Soumission*, « ils ne se soucient pas du tout des codes de conduite morale et d'expression sexuelle » (ibid. : 335) comme dans *Plateforme* ou *Les Particules* et enfin « ils adoptent une attitude de défiance à l'égard de la littérature, de l'art » (ibid. : 335) comme dans *La Carte*.

Malgré ce qualificatif, globalement admis, d'écrivain postréaliste, l'intertextualité de l'auteur révèle de multiples facettes et d'influences qui rendent indispensable son étude plus approfondie. Cette intertextualité fait, elle aussi, partie intégrante de son style ; elle l'enrichit et explique à bien des égards ses idées, ses thèmes de prédilection et même son goût prononcé pour l'utopie/dystopie.

## 2.2 L'intertextualité dans l'œuvre houellebecquienne

L'étude et la notion d'« intertextualité », en tant que telle, ont des racines assez récentes : « Cette approche de la littérature prend sa source dans le concept de *dialogisme de la littérature* (sous la forme de citation, de parodie, de polémique cachée), comme l'a mis en avant

le théoricien russe Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine.<sup>16</sup> » (Macura, Jedličková, 2012 : 20). Julie Kristeva est considérée comme la créatrice de cette notion d'« intertextualité » qu'elle développe et précise dans *La Révolution du langage poétique* en 1974 : « chaque texte se forme comme une mosaïque de citations, chaque texte est l'absorption et la transformation d'un autre texte. L'intertextualité se constitue en lieu et place de l'intersubjectivité.<sup>17</sup> » (Ibid. : 2012 : 20).

Gérard Genette lui préfère le terme de transtextualité et il le divise en cinq catégories :

[...]

- l'*intertextualité* suppose la présence d'un texte dans un autre (par citation, allusion...) ;
- la *paratextualité* concerne l'entourage du texte proprement dit, sa périphérie (titres, préfaces, illustrations, prière d'insérer, etc.) ;
- la *métatextualité* réfère à la relation du commentaire d'un texte par un autre ;
- l'*architextualité* met un texte en relation avec les diverses classes auxquelles il appartient (tel poème de Baudelaire se trouve en relation d'*architextualité* avec la classe des sonnets, celle des œuvres symbolistes, celle des poèmes, celle des œuvres lyriques, etc.) ;
- l'*hypertextualité* est l'opération par laquelle un texte (dit *hypotexte*) se greffe sur un texte antérieur (dit *hypertexte*), sans qu'il s'agisse d'un commentaire. Cela recouvre des phénomènes de *transformation* (parodie, travestissement, transpositions...) ou d'*imitation* (pastiche, faux...). (Maingueneau, 2009 : 78-79)

Genette donne ainsi un sens beaucoup plus restreint à la notion d'« intertextualité ».

L'interprétation de cette notion est donc très variée, si nous nous recentrons sur l'intertextualité de Michel Houellebecq, le point de vue de Wesemael s'appuyant notamment sur celui de Roland Barthes ne manque pas d'intérêt :

[...] l'intertextualité, condition de tout texte, ne se réduit pas uniquement à un problème de sources et d'influences. Nous ignorons si Houellebecq a lu les auteurs avec lesquels nous avons l'intention de le confronter et il n'est donc pas question d'influence directe. Nous rangeons sous l'étiquette 'intertextualité' tous les rapports possibles entre deux ou plusieurs textes. [...] Barthes affirme que l'intertextualité peut modifier notre appréhension des textes littéraires. Elle engage à repenser notre mode de compréhension des textes littéraires, à envisager la littérature comme un espace ou un réseau, une bibliothèque si l'on veut, où chaque texte transforme les autres qui

---

<sup>16</sup> Traduit du tchèque : Toto pojetí literatury má svůj zdroj v konceptu *dialogičnosti literatury* (v podobě citace, parodie, skryté polemiky), jaký prosazoval ruský teoretik → Michail Michajlovič Bachtin.

<sup>17</sup> Traduit du tchèque : každý text se utváří jako mozaika citátů, každý text je pohlčení a transformace jiného textu. Namísto intersubjektivitu se ustavuje intertextualita.

le modifient en retour. Le texte est pluriel et par conséquent il faut que la lecture soit elle aussi plurielle (2005 : 20–21).

À la différence de l'universitaire néerlandaise, nous prendrons en compte les influences directes de l'auteur français, en effet celui-ci n'hésite pas à les revendiquer. Mais nous approuvons en revanche sa définition d'intertextualité et l'appliquerons dans notre analyse.

L'intertextualité de l'écrivain est particulièrement captivante, car très diverse et très riche. Bruno Viard y a consacré tout un essai : *Les tiroirs de Michel Houellebecq*, en essayant d'en faire ressortir des catégories larges, philosophiques ou littéraires, puis en les classant plus précisément, principalement par auteurs. Nous allons essayer, sur le même principe, de catégoriser une partie des différentes influences de Houellebecq.

## 2.2.1 L'intertextualité philosophique

### 2.2.1.1 Schopenhauer et Comte : la base

Michel Houellebecq fait de nombreuses références à ces auteurs préférés dans son œuvre et plus particulièrement dans ses romans, ce qui rend le travail sur son intertextualité plus facile. En ce qui concerne le domaine de la philosophie, Arthur Schopenhauer occupe une place de choix. Si le philosophe allemand n'est pas cité dans *Extension*, il l'est dans le film du même nom, adapté par Houellebecq lui-même et par le réalisateur Philippe Harel. Cette présence est d'abord légèrement énigmatique, le narrateur déclamant : « un philosophe allemand qui ne croyait pas à l'Histoire était mort en 1860<sup>18</sup> » (Harel, 1999). Plus loin dans le film, le héros le cite directement : « À tout bien considérer comme disait Schopenhauer : “Je ne m'en étais pas trop mal tiré.”<sup>19</sup> » (Ibid.). Ce passage déclamé dans le film est en réalité extrait de la première publication de l'auteur français, son essai sur Lovecraft : « Et finalement il considère, comme Schopenhauer, qu'il ne s'en est “pas trop mal tiré”. » (Houellebecq, 2010 : 128). Dans les autres romans, la référence est plus présente, le narrateur de *Plateforme* lui donne raison : « On se souvient de sa propre vie, écrit quelque part Schopenhauer, un peu plus que

---

<sup>18</sup> Dans le film de 12'25 à 12'30.

<sup>19</sup> Dans le film de 43'02 à 43'09.

d'un roman qu'on aurait lu par le passé. Oui, c'est cela : un peu plus seulement. » (Houellebecq, 2004 : 175). Schopenhauer est, de plus, évoqué ou cité à cinq reprises dans *La Possibilité*.

Houellebecq a également tenté de traduire des extraits de textes de Schopenhauer et lui a même consacré un essai en 2017 : *En présence de Schopenhauer*. Il y décrit sa révélation à la suite de la lecture du philosophe allemand : « une découverte aussi considérable » (2017a : 21) et très vite après deux semaines de recherche désespérée, il se procure *Le Monde comme volonté et comme représentation* et le considère comme « le livre le plus important du monde » (ibid. : 22). C'est une révolution dans la culture littéraire de l'auteur français : « j'avais déjà l'impression de relire, plutôt que de lire vraiment ; je pensais au moins avoir achevé un cycle, dans ma découverte de la littérature. » (Ibid. : 22), mais aussi dans sa pensée philosophique : « J'aurais aimé détruire le nietzschéisme, éparpiller ses fondations, mais je ne savais pas comment faire ; intellectuellement j'étais battu. Inutile de dire que la lecture de Schopenhauer, là aussi, a tout changé. » (Ibid. : 22–23). Pour ce philosophe allemand la vie est une souffrance, c'est un des fondements essentiels de sa pensée. C'est un des points communs qu'il partage avec le Goncourt 2010 : « La souffrance est le fond de toute vie » (Schopenhauer, 2017 : 463). Nous pourrions citer des dizaines de passages qui révèlent cet aspect identique chez Houellebecq. Pour l'illustrer nous avons choisi de citer un extrait de son premier roman :

Je sens des choses qui se brisent en moi, comme des parois de verre qui éclatent. Je marche de part et d'autre en proie à la fureur, au besoin d'agir, mais je ne peux rien faire car toutes les tentatives me paraissent ratées d'avance. Échec, partout l'échec. Seul le suicide miroite au-dessus, inaccessible. Vers minuit, je ressens une bifurcation sourde ; quelque chose de douloureux et d'interne se produit. (2001 : 131)

Et de son dernier recueil de poésies *Configuration du dernier rivage*<sup>20</sup>, avec le poème intitulé *Exister, percevoir* :

Exister, percevoir,  
Dans une sorte de résidu perceptif (si l'on peut dire)  
Dans la salle d'embarquement du terminal Roissy 2D,  
Attendant le vol à destination d'Alicante  
Où ma vie se poursuivra  
Pendant quelques années encore  
En compagnie de mon petit chien

---

<sup>20</sup> Intitulé dans la majorité des cas dans le reste de ce travail *Configuration*.

Et des joies (de plus en plus brèves)  
Et de l'augmentation régulière des souffrances  
En ces années qui précèdent immédiatement la mort. (2013 : 90)

Ceci pour démontrer que la souffrance figure dans toute l'œuvre de l'auteur français, que ce soit dans ses romans ou dans sa poésie ; ainsi que dans ses premières publications, autant que dans les plus récentes. Michel Houellebecq a été très fortement influencé par Arthur Schopenhauer : pour les deux, la souffrance fait partie de la vie et même plus que cela, c'est la vie. Elle transparait donc dans leurs œuvres respectives.

Un autre pan important de la philosophie de Schopenhauer est l'ennui. Il est directement lié à la souffrance, car selon lui, la vie est un va-et-vient entre l'ennui et la souffrance. « Mais alors, continue Schopenhauer, alors se présente devant lui son second ennemi, plus redoutable que le premier, parce qu'il paralyse ses forces et le laisse sans défense : l'ennui. » (Bossert, 1904 : 221). Cet extrait du philosophe allemand l'illustre :

Alors intervient le second ressort qui nous met en mouvement, le désir de nous délivrer du fardeau de l'existence, de le rendre insensible, « de tuer le temps, » ce qui veut dire de fuir l'ennui. Aussi voyons-nous la plupart des gens à l'abri du besoin et des soucis, une fois débarrassés de tous les autres fardeaux, finir par être à charge à eux-mêmes, se dire, à chaque heure qui passe : autant de gagné ! À chaque heure, c'est-à-dire à chaque réduction de cette vie qu'ils tenaient tant à prolonger ; car à cette œuvre ils ont jusque-là consacré toutes leurs forces. L'ennui, au reste, n'est pas un mal qu'on puisse négliger ; à la longue il met sur les figures une véritable expression de désespérance. (Schopenhauer, 2017 : 467)

L'ennui est également très présent chez l'écrivain français. Le meilleur exemple est sûrement *Extension*, où son personnage principal raconte ses journées : « Généralement, le week-end, je ne vois personne. Je reste chez moi, je fais un peu de rangement ; je déprime gentiment. » (Houellebecq, 2001 : 31). Le héros a ceci de particulier, c'est qu'il a accepté l'ennui ; il n'essaie plus de se sociabiliser, il a accepté sa condition et ne rien faire ne le dérange pas outre mesure. C'est finalement un retour vers la souffrance qui obligera le personnage de ce roman à sortir de cet ennui. Comme dans la philosophie de Schopenhauer, cette souffrance disparaîtra pour laisser de nouveau place à l'ennui.

Enfin, même si l'auteur allemand est contredit par le narrateur de *Sérotonine* en ce qui concerne le couple : « cette nouvelle entité est déjà parfaite en son essence, comme l'avait aperçu Platon, elle peut parfois se complexifier en famille mais c'est presque un détail,

contrairement à ce que pensait Schopenhauer » (Houellebecq, 2019 : 71) et que Houellebecq ne s'estime plus, aujourd'hui, comme un schopenhauerien, il revient toujours vers lui avec plaisir : « aucun philosophe, à ma connaissance, n'est d'une lecture aussi immédiatement agréable et réconfortante qu'Arthur Schopenhauer. » (2017a : 24).

Le cas d'Auguste Comte est intéressant à plus d'un titre. En effet, Houellebecq le considère comme son « second choc philosophique » (ibid. : 23). L'auteur a également écrit une préface, *Préliminaires au positivisme*, dans l'essai *Théorie générale de la religion* consacré à Auguste Comte. Le philosophe est également cité dans *La Possibilité* pour introduire le chapitre 22 du récit de Daniell, mais Comte est surtout littéralement très présent dans les romans de Michel Houellebecq. Il parle de lui au chevet de sa mère mourante dans *Les Particules*, il emmène ses livres en Thaïlande pour ses vacances dans *Plateforme* et il se trouve dans la bibliothèque du personnage Michel Houellebecq dans *La Carte*. La présence de Comte n'est néanmoins pas seulement physique, elle se retrouve aussi au niveau des idées. Comme Houellebecq l'affirme lui-même : « Entre Schopenhauer et Comte, j'ai fini par trancher ; et progressivement, avec une sorte d'enthousiasme déçu, je suis devenu positiviste » (ibid. : 24). La religion de l'humanité d'Auguste Comte en est un exemple frappant. En s'appuyant sur trois notions : « altruisme », « ordre » et « progrès », « Comte veut placer l'Humanité à la place de Dieu, voir en elle la finalité suprême » (Viard, 2013 : 70). Si Comte a, objectivement, échoué, il n'a jamais compté que quelques adeptes et même si elle existe encore aujourd'hui, dans la ville de Porto Alegre au Brésil, l'Église positiviste reste très marginale ; une de ses seules réussites est d'être encore présente quotidiennement, grâce à la devise inscrite sur le drapeau brésilien : *Ordem et Progresso*<sup>21</sup>. Selon Houellebecq, cet échec serait surtout dû à l'absence d'éternité, éternité que l'auteur croit possible avec l'utopie/dystopie introduite dans *Les Particules* et reprise dans *La Possibilité*.

Ce que Comte ne peut pas accomplir, seule la technique peut le réussir : « L'établissement de l'immortalité physique, par des moyens qui appartiennent à la technologie, sera sans doute le passage obligé qui rendra, à nouveau une religion possible » (Préliminaires, p. 12). Ces mots qui concluent l'introduction au recueil consacré à Comte établissent le lien entre le positivisme et l'utopie d'une humanité immortelle reproduite par clonage. (Ibid. : 69–70)

---

<sup>21</sup> Ordre et Progrès.

L'écrivain et le philosophe se rejoignent dans cette idée de remplacer Dieu par l'Homme et ainsi de former une nouvelle religion, car comme Houellebecq l'a répété à plusieurs reprises dans son œuvre, une société ne peut pas survivre longtemps sans religion.

### 2.2.1.2 Les penseurs socialistes

Si Houellebecq est souvent qualifié de conservateur ou de réactionnaire, ces qualificatifs ne fonctionnent absolument pas en ce qui concerne ses positions économiques. Nous pouvons même « ancrer nettement Houellebecq à l'extrême gauche » (ibid. : 47). Son originalité est qu'il est « antilibéral en tout » (ibid. : 46), c'est-à-dire que si on le classe à gauche en économie, voire à l'extrême gauche, il faut en parallèle le classer à droite en morale, voire à l'extrême droite. Parmi les penseurs socialistes qui forment son intertexte, nous trouvons Claude-Henri de Rouvroy de Saint-Simon, qui était d'ailleurs le mentor d'Auguste Comte : « À 19 ans, il devient, après Augustin Thierry, le secrétaire de Saint-Simon, dont la personnalité charismatique et l'intelligence visionnaire l'envoûtent jusqu'à leur inévitable rupture en 1824, lorsque Comte comprend qu'il est temps pour lui de s'autonomiser. » (Molénat, 2009 : 22)

Le rapprochement Houellebecq-Comte et leurs volontés communes d'amener l'Homme vers une nouvelle religion permettent donc de lier l'intertexte de Houellebecq aux socialistes français que sont Saint-Simon ou Pierre Leroux, qu'il met souvent en avant. Le Goncourt 2010 se situe donc dans la pensée socialiste, mais il préfère celle des origines. Il privilégie le socialisme français, notamment le dernier livre de Saint-Simon : *Nouveau christianisme – Dialogues entre un conservateur et un novateur* :

Cet ouvrage fut la matrice du socialisme français dont l'origine est religieuse et même chrétienne, mais un christianisme dont le centre de gravité ne se situerait plus au ciel mais sur la terre. Il s'agit en somme de réunir la fraternité chrétienne, la technoscience et le souci du prolétariat. Voilà l'histoire qui passionne tant Michel Houellebecq. (Viard, 2013 : 63)

Houellebecq évoque ainsi Saint-Simon dans *La Carte* et il fait partie de la bibliothèque du personnage Michel Houellebecq tout comme Leroux et d'autres :

Il y avait par contre un nombre étonnant d'ouvrages dus aux réformateurs sociaux du XIX<sup>e</sup> siècle : les plus connus, comme Marx, Proudhon et Comte ; mais aussi Fourier, Cabet, Saint-Simon,

Pierre Leroux, Owen, Carlyle, ainsi que d'autres qui ne lui évoquaient à peu près rien.  
(Houellebecq, 2012 : 250)

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, Houellebecq ne considère pas Karl Marx comme le penseur le plus important du socialisme. Le titre de son premier roman est, certes, *Extension du domaine de la lutte*, mais il existe peu de parallèles entre les deux. D'ailleurs, il dénonce « les erreurs fondamentales de Marx (Table ronde) » (Viard, 2013 : 61). Il privilégie donc les penseurs français auxquels Marx lui-même a rendu hommage : « Marx avoua sa dette à Saint-Simon dans *Le Capital* : “On n'oubliera pas que c'est dans *Nouveau christianisme* que Saint-Simon se présente comme le porte-parole de la classe laborieuse dont l'émancipation est le but final de ses aspirations.”<sup>22</sup> » (Ibid. : 65).

## 2.2.2 L'intertextualité littéraire

### 2.2.2.1 Houellebecq rend hommage à ses prédécesseurs

Si ses idées transparaissent clairement à travers toute son œuvre, il en est de même pour son ascendance littéraire. En effet, Michel Houellebecq a la particularité de beaucoup représenter les auteurs qu'il admire. Il ne le fait pas seulement en les citant, mais aussi en les mettant en scène, comme une partie intégrante du roman. Baudelaire fait partie de ses influences les plus marquantes. Houellebecq dit de lui que c'est ce que « la langue française a produit de plus beau » (Houellebecq, Lévy, 2008 : 146). Le personnage de Michel pense à Baudelaire dans *Plateforme* : « “Et des esclaves nus tout imprégnés d'odeur...” lors d'une séance de brainstorming où il est question de prospectus pour les clubs Aphrodite. » (Clément, 2007 : 98–99). Dans les *Particules*, Bruno par sa fonction de professeur enseigne Baudelaire à ses élèves. Il leur récite même le poème *Recueillement* du recueil *Les Fleurs du mal*. Daniell dans la *Possibilité* n'a jamais lu de poésie, sauf bien sûr, Baudelaire. Dans *Near Death Experience*, le personnage joué par Houellebecq déclame à la fin du film les trois dernières strophes du poème *Élévation*. Enfin Viard rapproche la poésie de Houellebecq et de Baudelaire en ce qui concerne les vers qui suivent, reproduits dans ce même roman :

---

<sup>22</sup> Karl Marx, cité par Maximilien Rubel, in « Saint-simonisme et marxisme », *Économies et sociétés*, juin 1970, n° 9, hors-série, p. 1079.

À travers la tempête, et la neige et le givre,  
C'est la clarté vibrante à notre horizon noir ;  
C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre,  
Où l'on pourra dormir et manger et s'asseoir.  
C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques  
Le sommeil et le don des rêves extatiques,  
Et qui refait le lit des gens pauvres et nus. (*Possibilité*, p. 409)

Ces vers ont inspiré ceux de Houellebecq :

Nous voulons retourner dans l'ancienne demeure  
Où nos pères ont vécu sous l'aile de l'archange,  
Nous voulons retrouver cette morale étrange  
Qui sanctifiait jusqu'à la dernière heure. (*Poésies*, p. 177) (2013 : 141–142)

Comme avec Schopenhauer, Houellebecq partage avec Baudelaire l'idée de la vie comme une souffrance. On peut aussi remarquer que le manque d'amour maternel a fortement joué sur le caractère des deux écrivains. « Ils ont tous souffert par leurs mères à des titres divers » (ibid. : 145). Houellebecq a été élevé par sa grand-mère, dont il a repris le nom, car sa mère l'a abandonné, dès l'âge de six ans, pour vivre sa vie.

Si Baudelaire est présent de multiples façons, la référence à Joris-Karl Huysmans est plus discrète. Il n'est cité dans aucun roman et il faut vraiment chercher pour trouver mention de l'auteur par Houellebecq : « durant le colloque marseillais *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, l'auteur a confié apprécier grandement l'humour de Huysmans. » (Leray, 2014 : 291). Seul le roman *Soumission* introduit Huysmans, mais cette présence y est primordiale. En effet, le narrateur François est un universitaire considéré comme le plus grand spécialiste de l'écrivain, qui l'accompagne tout au long du roman. Pour comprendre l'intertextualité qui lie les deux auteurs, nous allons brièvement présenter Huysmans :

Joris-Karl HUYSMANS (1848-1907), tout d'abord disciple du « groupe de Médan », débuta par des romans naturalistes : *Marthe, histoire d'une fille* (1876, roman contre lequel la censure opéra), *Les Sœurs Vatard* (1879), *En ménage* (1881). En 1884, il publia le roman *À rebours*, qui signifia son divorce d'avec le naturalisme et constitua une rupture majeure de sa pensée. Il y introduisit un héros de roman de type décadent, le personnage Des Esseintes. [...] Dans le roman *Là-bas* (1891), le héros Durtal expérimente la tentation du satanisme, de la magie noire et de

l'occultisme, avant qu'il ne se débarrasse de la pensée matérialiste. Les romans *En route* (1895), *Là-haut* (1897) et encore plus *La Cathédrale* (1898) et *L'Oblat* (1903), où le héros découvre la beauté de l'art chrétien et les valeurs de la vie spirituelle, démontrent l'orientation de Huysmans vers le spiritualisme.<sup>23</sup> (Šrámek, 1997 : 236–237)

Tout d'abord, l'influence naturaliste chez Houellebecq est réelle, elle est liée notamment à son pessimisme schopenhauerien qui « se retrouve surtout dans les œuvres de Maupassant, de Huysmans et de Céard où il alimente le thème de la solitude et de la vie célibataire. » (Pages, 1989 : 27). Van der Poel constate que « Houellebecq semble prendre la rengaine de Huysmans, vitupérant contre la transformation de sa rive gauche chérie » (2004 : 50). Puis il fait un parallèle entre les célibataires d'*Extension* et d'*À Vau-Lau* de Huysmans :

Le narrateur d'*Extension* a son bureau dans le treizième qu'il décrit ainsi : « Nous travaillons dans un quartier complètement dévasté, évoquant vaguement la surface lunaire [...] Quand on arrive en bus, on se croirait vraiment au sortir d'une troisième guerre mondiale. Pas du tout, c'est juste un plan d'urbanisme. »<sup>24</sup>. Les grands bouleversements urbains qui eurent lieu à l'époque où vécut Huysmans, étaient liés à l'exode rural. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la ville de Paris fut submergée par une foule de provinciaux originaires pour la plupart du Midi de la France. Représentant un phénomène inconnu et nouveau, ils faisaient peur au Parisien de souche, surtout s'ils faisaient irruption dans son environnement familial. C'est le cas de M. Folantin, le célibataire-protagoniste d'*À Vau-Lau*, affolé par ce flux de nouveaux arrivants qui ont pris possession du petit restaurant où il a ses habitudes (ibid. : 50)

Autre parallèle avec le naturalisme, la déchéance des corps : « Le naturalisme, mais aussi la troisième loi de la thermodynamique par exemple, ont ainsi informé une représentation médicale de la décadence sociale. » (Leray, 2014 : 284). Là encore, le mimétisme entre Houellebecq et Huysmans est présent notamment avec la notion que le corps nous condamne :

---

<sup>23</sup> Traduit du tchèque : Joris-Karl HUYSMANS (1848-1907), původně příslušník „médanské skupiny“, debutoval naturalistickými romány: *Marthe* (1876, Marta – proti tomuto románu zasáhla cenzura), *Les Sœurs Vatar* (1879, Sestry Vatarovy), *En ménage* (1881, V domácnosti). V roce 1884 vydal román *À rebours* (Naruby), který znamenal rozchod s naturalismem a představoval v autorově orientaci zásadní zlom. V postavě Des Esseintes přišel současně s typem dekadentního románového hrdiny. [...] V románu *Là-bas* (1891, Tam dole) prochází hrdina Durtal pokušením satanismu, černé magie a okultismu, než se oprostí od materialistického smýšlení. O Huysmansově směřování k spiritualismu svědčí romány *En route* (1895, Cestou), *Là-haut* (1897, Tam nahoře) a zejména pak *La Cathédrale* (1898, Katedrála) a *L'Oblat* (1903, Oblát), kde hrdina objevuje krásy křesťanského umění a hodnoty duchovního života.

<sup>24</sup> (Houellebecq, 2001 : 18).

« Son père était en train de mourir d'un cancer à l'hôpital. Cette espèce de machinerie usée, avec des tuyaux dans la gorge et des perfusions, c'est son père. Seul le regard vit ; il exprime la souffrance et la peur. »<sup>25</sup> Cette réification du corps conduit à sa densification, à sa matérialisation et finit par convoquer le platonicien *soma-sema*, le corps prison, que Huysmans avait déjà repris à son compte. » (Ibid. : 285).

En ce qui concerne l'esprit fin de siècle chez Huysmans et ce qui le lie à l'écriture houellebecquienne, Van der Poel souligne aussi « l'ample emploi qui y est fait de l'ironie et de l'humour noir, frisant parfois le burlesque. » (2004 : 51). Wesemael souligne également cet esprit fin de siècle :

Des auteurs comme Huysmans, Rachilde et Lorain fantasment la fin du XIX<sup>e</sup> siècle comme la fin d'un monde. La décrépitude et la décadence de la France contemporaine sont au cœur de leurs récits pleins de visions apocalyptiques. Cent ans plus tard, Houellebecq et son ami Frédéric Beigbeder dénoncent également l'épuisement physique et moral de la société dans laquelle ils vivent. (2005 : 23)

Un autre point commun entre les deux auteurs est lié à leur haine de la nature :

On constate aussi bien chez Houellebecq que chez Beigbeder une certaine haine de la nature et du naturel. C'est ainsi que leurs héros ont tous une horreur profonde de la procréation : s'impose donc chez eux aussi le thème de l'anti-procréation, qu'on trouvait également, entre autres, chez Huysmans. L'enfant est le fruit de la nature et à ce titre il est rejeté par le décadent. (Ibid. : 57–58)

Wesemael choisit de se concentrer sur la procréation, mais ce passage des *Particules* illustre très bien cette haine de la nature :

Michel frémissait d'indignation, et là aussi sentait se former en lui une conviction inébranlable : pris dans son ensemble la nature sauvage n'était rien d'autre qu'une répugnante saloperie ; prise dans son ensemble la nature sauvage justifiait une destruction totale, un holocauste universel – et la mission de l'homme sur la Terre était probablement d'accomplir cet holocauste. (Houellebecq, 2014a : 36)

---

<sup>25</sup> (Houellebecq, 2003 : 9).

On est très loin ici des positions écologistes... En ce qui concerne la haine des enfants, il nous paraît nécessaire de la nuancer, le personnage de Michel de *Plateforme* qui connaît l'amour et le bonheur avec Valérie, envisage le fait d'avoir un enfant, même si l'enthousiasme n'est pas au rendez-vous :

[...] mais enfin oui, s'il le fallait, j'aurais un enfant d'elle : je savais que l'idée lui viendrait, ce n'était pas évitable. Après tout un enfant c'était comme un petit animal, avec il est vrai des tendances méchantes ; disons, c'était un peu comme un petit singe. Ça pouvait même avoir des avantages, me dis-je, éventuellement je pourrais lui apprendre à jouer au *Mille Bornes*. Je nourrissais une véritable passion pour le *Mille Bornes*, passion en général inassouvie ; à qui aurais-je pu proposer une partie ? (Houellebecq, 2004 : 312)

Il est quand même possible de trouver au moins un avantage à la paternité, jouer au *Mille Bornes*, remarque très houellebecquienne.

Van der Poel se limitant dans son article au roman *Extension* voit, notamment, une différence entre les deux auteurs : « Dans les écrits de Huysmans le manger revêt en caractère obsessionnel, tandis que dans l'univers houellebecquien les plats, infectes pour la plupart, sont consommés plutôt avec un certain flegme. » (2004 : 49). Si le chercheur néerlandais a en partie raison, les personnages houellebecquiens étant des adeptes des plats industriels sous-vides, nous y voyons également un parallèle. L'amour change complètement le narrateur de *Plateforme* : « Je n'aurais jamais pensé que je trouverais, un jour dans ma vie, du plaisir à faire la cuisine. L'amour sanctifie. » (Houellebecq, 2004 : 177). C'est cependant surtout dans *Soumission* que la corrélation apparaît évidente, la présence de Huysmans n'y étant sûrement pas un hasard. Même si, encore une fois, cette phrase donne raison à Van der Poel : « quant à la cuisine je m'en foutais un peu, j'étais moins délicat que Huysmans sur ce chapitre » (Houellebecq, 2015 : 297). Elle est paradoxale par rapport à cette scène où le narrateur François nous décrit littéralement un orgasme culinaire tout en gradation, préparé par sa collègue de l'université. L'apéritif d'abord : « Elle avait préparé des tartelettes au cou de canard et aux échalotes, délicieuses. » (Ibid. : 151). Puis l'entrée : « elle avait préparé une salade de fèves accompagnée de pissenlits et de copeaux de parmesan. C'était délicieux, tellement que je perdis un instant le fil du discours de son mari. » (Ibid. : 152–153). Malgré l'intérêt porté par François à la conversation, il décroche par moments. Le plat principal n'arrange pas les choses : « Marie-Françoise nous servit ensuite des souris d'agneau confites accompagnées de pommes de terre sautées, et je commençais à perdre pied. » (Ibid. : 154). Le dessert ne fait que confirmer la tendance : « Marie-Françoise apporta le dessert, une croustade landaise aux pommes et aux

noix. Cela faisait longtemps en tout cas que je n'avais pas aussi bien mangé. » (Ibid. : 159). Nous voyons bien ici la recherche de la femme cordon bleu de Huysmans, d'autant plus que Marie-Françoise, malgré son éducation et son intelligence, ne participe pas du tout aux conversations ; soit elle reste à ses fourneaux, soit elle ne dit rien : « Les rares repas de qualité peints dans l'œuvre de Huysmans (dans *En Ménage* et *Là-Bas*) ont tous en commun la présence discrète et attentive d'une femme » (Colin, 1979 : 115). Tout ce repas ne serait pas parfait sans des alcools de qualité qui l'accompagnent, ils sont bien sûr présents et nombreux. Citons simplement ce dernier passage qui montre bien que le narrateur a été pleinement satisfait : « Après le dîner, la chose à faire était de passer au salon pour déguster un bas-armagnac ; c'est exactement ce que nous fîmes. » (Houellebecq, 2015 : 159).

Enfin la proposition faite au narrateur dans l'épilogue de *Soumission* peut être considérée comme une situation idéale pour Huysmans. Une femme pour cuisiner, préparer des bons petits plats arrosés d'un alcool de qualité et une autre pour le sexe, les deux étant, bien sûr, très discrètes et peu présentes. Éventuellement une troisième pour le ménage, ou pour alterner avec les deux autres. Hormis le nombre, cela ressemble bien aux volontés de Huysmans : « Ce n'est que dans la mesure où elle ne vient pas troubler cette quiétude qu'une ombre de femme peut être tolérée. Elle est à certains moments requise, tout à la fois présente et absente, pour le service de la table et du lit. » (Colin, 1979 : 114).

Si Houellebecq n'est pas à proprement parler un décadent, il partage beaucoup de points communs avec ces auteurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et particulièrement avec Joris-Karl Huysmans, mais les différences subsistent. Wesemael a cette question en conclusion qu'elle laisse en suspens :

Il en ressort des thèmes communs, comme la décadence sociologique, la névrose, le culte du morbide et la perversion sexuelle. Mais, il y a bien sûr aussi des différences. Les romans de Houellebecq et Beigbeder ne constitueraient-ils pas plutôt des parodies de cet esprit fin de siècle qui domina la littérature de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ? (2005 : 33)

L'hommage au comte de Lautréamont (Isidore Ducasse) est également présent. Il est clair, surtout au niveau de l'écriture scientifique que partagent les deux : « Moins subjectif, par contre, le rapprochement avec Lautréamont. Le poète est explicitement évoqué dans le Lovecraft pour son utilisation du vocabulaire scientifique (LOV 71). » (Noguez, 2003 : 103–104). Dominique Noguez donne, par la suite, un exemple de ce style scientifique repris par Houellebecq, dans *Extension* : « Je n'imiterai pas cette erreur, et, laissant s'allumer d'eux-

mêmes dans vos cerveaux les candélabres de la stupéfaction, je continuerai à dérouler les anneaux de mon raisonnement avec la silencieuse modération du crotale (EXT 106) » (ibid. : 104).

Murielle Lucie Clément va plus loin dans la comparaison et fait un parallèle entre *Plateforme* et *Les chants de Maldoror* :

Michel de Plateforme (2001) lorsqu'il nous conte : « Le soir même, j'examinai avec attention le clitoris de Valérie » s'inspire-t-il du chant deuxième : « Il est temps de serrer les freins à mon inspiration, et de m'arrêter, un instant, en route, comme quand on regarde le vagin d'une femme [...] ». Il est vrai que le vagin et le clitoris sont deux organes que l'on ne saurait confondre. Toutefois, fort est de convenir de leur rapprochement géographique incontestable. (2007 : 102)

Ces formes d'hommages sont importantes pour Michel Houellebecq, comme s'il cherchait à guider ses lecteurs, les éduquer et les amener à lire les mêmes livres que lui.

#### 2.2.2.2 La science-fiction : matrice de l'utopie/dystopie

Houellebecq n'a jamais caché son attrait pour la science-fiction. Son premier livre publié était un essai sur Howard Phillips Lovecraft, auteur américain de livres fantastiques et de science-fiction : *H. P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*. Le parallèle entre les deux auteurs est donc évident : « Chez Houellebecq, comme chez Lovecraft, une haine absolue de la vie, aggravée d'un dégoût particulier pour le monde moderne préexiste à toute littérature » (Wesemael, 2005 : 18). Là encore, la souffrance est un point commun entre les deux et la « science-fiction fonctionne chez Houellebecq, comme chez Lovecraft, comme échappatoire à la réalité quotidienne. Elle est avant tout une critique du présent. » (Ibid. : 19). Houellebecq lui-même évoque cette influence de l'auteur américain, en 1998 il écrit une préface à son ouvrage, sept ans après sa publication : « j'ai peut-être, bien des années plus tard, tiré profit de ces lignes où je le louais d'avoir "fait exploser le cadre du récit traditionnel" par l'utilisation systématique de termes et de concepts scientifiques. » (2010 : III). L'écriture scientifique, dont nous avons parlé avec le comte de Lautréamont, est aussi liée à Lovecraft. Il nous semble intéressant de remarquer que la chercheuse Elisabetta Sibilio voit plutôt dans ce premier ouvrage de l'écrivain, une forme d'intertextualité par rapport à Baudelaire :

Il a conçu son livre comme le parallèle moderne de l'essai de Baudelaire sur Edgar Allan Poe, en mimant la « relation biographique » institué [sic] dans cet ouvrage. Et, en effet, tout comme Baudelaire utilise cet essai pour exposer sa propre poétique et sa vision du monde, Houellebecq, en analysant la vie et l'œuvre de Lovecraft, pose les bases de sa future production romanesque et expose les principes de son idéologie (2007 : 81)

Aldous Huxley est également un écrivain important pour expliquer les influences de l'auteur français. Son livre *Le Meilleur des mondes* est à mettre en parallèle avec l'utopie/dystopie houellebecquienne. Dans les *Particules*, un chapitre est intitulé « Julian et Aldous », référence aux deux frères Huxley : « Le titre du chapitre “Julian et Aldous” et l'entrée en conversation de Bruno suggèrent l'intertextualité avec le roman de Huxley » (Clément, 2014 : 100). Cette scène se concentre sur les deux demi-frères Bruno et Michel et ils y évoquent longuement *Le Meilleur des mondes*, mais aussi les autres écrits des deux frères, « Bruno et Michel, personnages fictifs, reflètent Julian et Aldous Huxley, personnages authentiques. » (Ibid. : 101). Dans ce dialogue, le livre de Huxley est encensé pour ses idées visionnaires, mais vertement critiqué pour son style : « Aldous Huxley est sans nul doute un très mauvais écrivain, ses phrases sont lourdes et dénuées de grâce, ses personnages insipides et mécaniques. [...] Il a pu par ailleurs manquer de finesse, de psychologie, de style » (Houellebecq, 2014a : 157). Deux chercheurs y voient ici une anticipation de Michel Houellebecq. Marek Bieńczyk considère que cette critique est liée au fait que l'écrivain français s'attendait à des critiques : « Face à cette question de l'insuffisance littéraire qui menace les intuitions ou les thèses fortes, Houellebecq, en tout conscience de ce danger, mais aussi de l'enjeu de son roman (avec son intuition de la rupture métaphysique), a dû prendre nécessairement une position. » (1999 : 37). Sandra Berger est encore plus claire :

On peut voir une analogie ressemblable [sic] entre la fiction et le monde réel au niveau du texte même. L'interprétation et le jugement de Bruno sur *Le Meilleur des mondes* anticipent en quelque sorte les termes critiques qu'on trouvera dans les commentaires portant sur les *Particules élémentaires* et surtout sur leur auteur. (2011 : 109)

Elle ajoute que l'on pourrait même substituer les deux noms Aldous Huxley et Michel Houellebecq, sur le passage des *Particules* précité, d'autant plus que la suite est beaucoup plus positive et renverse la critique : « tout cela pèse peu en regard de la justesse de son intuition de départ. » (Houellebecq, 2014a : 157). Houellebecq aurait donc anticipé les reproches et y aurait déjà apporté les réponses, fin de l'argumentation.

*Le Meilleur des mondes* n'est pas le seul ouvrage référencé par l'auteur français, la même scène des *Particules* évoque aussi *L'Île*, l'intertexte de ce roman serait plus à chercher du côté de *Lanzarote* :

Pour *Lanzarote*, Houellebecq s'est donc de nouveau laissé guider par sa passion pour la science-fiction et l'utopie. Plus concrètement, il s'est inspiré cette fois-ci des romans utopiques de Aldous Huxley : *The Brave New World*, et plus particulièrement, *Island*. Le roman *Island* raconte comment une petite communauté essaye de survivre dans un monde en proie à la corruption et à l'escroquerie, en créant une société idyllique sur l'île de Pala. (Wesemael, 2005 : 148)

Mais c'est surtout avec l'autre roman utopique/dystopique de Houellebecq, *La Possibilité*, que la référence à *L'Île* est claire, avec notamment la volonté de surpasser l'espèce humaine :

Huxley est aussi préoccupé par la manipulation génétique, par la création d'une nouvelle espèce humaine. A Pala, on se sert de deux techniques, l'insémination artificielle et les bébés-éprouvettes. Les Azraélites de Houellebecq se servent de techniques génétiques comparables. L'île est le lieu parfait pour élaborer en secret et en pleine concentration une telle utopie. (Ibid. : 149)

Wesemael aurait certainement remplacé les Azraélites par les Élohimites, si son ouvrage avait été écrit après la publication du quatrième roman de l'écrivain.

Enfin, nous pouvons évoquer Clifford D. Simak, écrivain américain d'origine tchèque, et son recueil de nouvelles *Demain les chiens*. Ces nouvelles forment un ensemble cohérent qu'il serait possible de qualifier de roman utopique/dystopique, car nous suivons à travers des milliers d'années l'évolution de la famille Webster. Nous y apprenons petit à petit que l'espèce humaine a disparu sur Terre (elle a dans sa majorité atteint une forme de vie différente, presque indescriptible, proche du paradis éternel, sur la planète Jupiter) et a été remplacée par des chiens. Houellebecq lui-même le cite comme faisant partie de ses lectures : « J'avais lu la Bible, les *Pensées* de Pascal, *Demain les chiens*, *La Montagne magique*. » (2017a : 22). La juxtaposition de ce recueil avec ces autres écrits montre l'importance que Houellebecq donne à ce livre dans sa culture littéraire. Nous pouvons d'abord voir cet intertexte dans *Extension* :

J'en avais retracé quelques-uns sous le couvert d'une fiction animalière intitulée Dialogues d'un teckel et d'un caniche, qu'on pourrait qualifier d'autoportrait adolescent. Dans le dernier

chapitre de l'ouvrage, l'un des chiens faisait lecture à son compagnon d'un manuscrit découvert dans le bureau à cylindre de son jeune maître (Houellebecq, 2001 : 84–85)

Comme dans son modèle, les chiens sont doués de parole : « Le chien s'approcha. – Je m'appelle Nathanael, dit-il. » (Simak, 1987 : 87), mais à la différence des perroquets et autres perruches, ce sont des animaux pensants : « Je n'avais jamais considéré que vos chiens puissent être une race pensante. » (Ibid. : 96) et ils sont capables de lire : « Il a mis au point des verres de contact pour que nous puissions lire. » (Ibid. : 187). Dans la *Possibilité* la présence du chien Fox aux côtés des clones de Daniel nous montre aussi leur immortalité. Mais l'intertextualité la plus parlante nous semble venir des *Particules*. Tout d'abord, le personnage de Bruno a écrit un scénario où les hommes ont disparu, seuls demeurent les femmes et des petits chiens, mais c'est surtout la fin du livre où la référence nous paraît limpide : « nous estimons légitime de rendre à l'humanité ce dernier hommage ; hommage qui, lui aussi, finira par s'effacer et se perdre dans les sables du temps » (Houellebecq, 2014a : 317). En effet, ces contes sont présentés par Simak comme des contes canins, transmis par voie orale entre les chiens depuis plusieurs générations. Avec le temps, les chiens ont l'impression de se raconter des légendes, ainsi la très grande majorité d'entre eux ne croit plus que l'Homme a existé un jour. Le parallèle est donc ici bien visible. Des milliers d'années ont fait oublier les hommes aux chiens, les néo-humains imaginent le même destin pour leurs souvenirs de l'espèce humaine.

### 2.2.2.3 Des références plus discrètes

L'intertextualité des auteurs déjà cités fait l'unanimité parmi les critiques spécialistes de Michel Houellebecq. Celle des auteurs qui suit prête plus à débat. Noguez s'essaie à la comparaison avec Albert Camus :

[...] des traits camusiens (le Camus de *L'Étranger*) – par exemple « Assisté à la mort d'un type aujourd'hui... » (EXT 76) qui peut faire penser au célèbre incipit (« Aujourd'hui, maman est morte »), sauf que la précision qui suit, « aux Nouvelles Galeries », est typiquement houellebecquienne. (Noguez, 2003 : 103)

Même s'il la nuance aussitôt, nous ne souscrivons pas à cette hypothèse. Nous pensons plutôt que ce célèbre incipit qui ouvre le roman de Camus est à mettre en parallèle avec celui de *Plateforme* : « Mon père est mort il y a un an. » (Houellebecq, 2004 : 9). De plus, le dédain de

Meursault face à la mort de sa mère est à rapprocher du dédain de Michel face à celle de son père. Ceci nous conforte dans cette assertion, d'autant plus que les deux refuseront de voir le cadavre.

Ce n'est pas le seul point commun que nous voyons avec Camus. Le moment fatidique de *L'Étranger* est le meurtre de l'Arabe par Meursault. De même, dans *Extension*, le point d'orgue est atteint lors de la tentative du héros/narrateur de pousser Tisserand au meurtre d'un noir et de sa petite amie. Le meurtre est ici seulement fantasmé, mais tous les deux se situent sur une plage et leurs atmosphères respectives laissent un sentiment semblable à la lecture.

Si beaucoup de chercheurs ont essayé de trouver des ascendances entre Houellebecq et Camus, seule Clément a émis l'idée d'un parallèle entre l'auteur français et William Shakespeare, tout en hésitant avec Huxley :

La scène où Bruno hésite à toucher la vulve de sa mère est certainement une de celles où se révèle la stratification de l'intertextualité dans le roman : « Je suis entré dans leur chambre, ils dormaient tous les deux. J'ai hésité quelques secondes, puis j'ai tiré le drap. Ma mère a bougé, j'ai cru un instant que ses yeux allaient s'ouvrir ; ses cuisses se sont légèrement écartées. Je me suis agenouillé devant sa vulve. *J'ai approché ma main à quelques centimètres, mais je n'ai pas osé la toucher.* Je suis ressorti pour me branler<sup>26</sup> ». Bruno n'a pas osé toucher le corps de sa mère endormie. Sa vulve est-elle le réceptacle sacré qu'un attouchement aussi léger soit-il constituerait un sacrilège ? S'agit-il d'une référence à Shakespeare : « If I profane with my unworhiest hand / This holy shrine<sup>27</sup> »<sup>28</sup> ou d'une citation de Huxley ? (2007 : 97)

Le parallèle est intéressant, seule la conclusion est là aussi « typiquement houellebecquienne » (ibid. : 97).

Jean-Paul Sartre est toujours présenté négativement dans les romans de Houellebecq, que ce soit dans les *Particules* :

Janine Ceccaldi put ainsi vivre d'assez près les années « existentialistes », et eut même l'occasion de danser un *be-bop* au Tabou avec Jean-Paul Sartre. Peu impressionnée par l'œuvre du philosophe, elle fut par contre frappée par la laideur de l'individu, aux confins du handicap (Houellebecq, 2014a : 26–27)

---

<sup>26</sup> Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998, p. 91 [...].

<sup>27</sup> Si je profane avec ma main indigne / Ce lieu saint.

<sup>28</sup> William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Acte 1, Scène 5, cité par Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes* (1932), Plon, Paris, 1977, Traduction : Jean Castier, p. 166.

Dans la *Carte*, de la bouche du personnage Houellebecq : « Et toutes les théories de la liberté, de Gide à Sartre, ne sont que des immoralismes conçus par des célibataires irresponsables. » (Houellebecq, 2012 : 174). Ou dans *Soumission*, où il en prend encore pour son grade, même s'il n'est pas le seul :

Bloy, c'était l'arme absolue contre le XX<sup>e</sup> siècle avec sa médiocrité, sa bêtise engagée, son humanitarisme poisseux ; contre Sartre, contre Camus, contre tous les guignols de l'engagement ; contre tous ces formalistes nauséux aussi, le nouveau roman, toutes ces absurdités sans conséquence. (Houellebecq, 2015 : 59)

Comme nous l'avons déjà observé, Houellebecq n'hésite jamais à mettre en scène ou valoriser ses lectures préférées, la répétition de la critique de Sartre nous amène donc à penser, qu'il ne le porte pas dans son cœur. Pourtant, la lecture de l'essai de Sartre *Qu'est-ce que la littérature ?* nous fait penser à une influence de l'écrivain existentialiste sur Houellebecq.

Dans son essai, Sartre s'intéresse notamment à la situation des écrivains en 1947 et il fait des recommandations à ses collègues pour améliorer leur situation et celle de la littérature. Il donne trois conseils principaux, comme celui d'identifier les lecteurs ou celui d'essayer de les réunir, d'en faire un tout. Le conseil qui nous intéresse plus particulièrement concerne la question : « Comment agréger à notre public en acte quelques-uns de ces lecteurs en puissance ? » (1999 : 265). Sartre se refuse à une vulgarisation de la littérature, mais il appelle à se diversifier :

Donc recourir à de nouveaux moyens : ils existent déjà ; déjà les Américains les ont décorés du nom de « mass media » ; ce sont les vraies ressources dont nous disposons pour conquérir le public virtuel : journal, radio, cinéma. Naturellement, il faut que nous fassions taire nos scrupules : bien sûr le livre est la forme la plus noble, la plus antique ; bien sûr, il faudra toujours y revenir, mais il y a un art *littéraire* de la T.S.F. et du film, de l'éditorial et du reportage. [...] il faut apprendre à parler en images, à transposer les idées de nos livres dans ces nouveaux langages. [...] il faut écrire directement pour le cinéma (ibid. : 266).

Selon nous, intentionnellement ou non, Houellebecq suit ces conseils à la lettre. En effet, les adaptations de ses romans sont nombreuses et variées. Arrêtons-nous un instant sur ce concept.

Le mode d'adaptation le plus classique d'un roman fait entrer en jeu le cinéma :

Passer d'un roman à un film suppose de restituer un langage (ce que fait, au prix de quelques aménagements, le dialogue du film), un sujet narratif (l'intrigue), un décor et un environnement spatial, des personnages, enfin une manière de raconter, choix de l'instance narrative et du point de vue. (Stalloni, 2017 : 22)

L'adaptation filmique d'œuvres littéraires est un réservoir inépuisable pour le monde du cinéma. Les adaptations donnent donc une nouvelle vision du roman, elles révèlent « la lecture cinématographique de la littérature et de la place de l'écrivain dans l'élaboration de l'œuvre. » (Bernas, 2006 : 168). Il nous paraît nécessaire de préciser que tous les textes littéraires ne sont pas forcément adaptables en tant que tels au cinéma : « les textes ne sont pas “filmiques” en eux-mêmes, mais ils testent des constructions littéraires que les lecteurs de différentes époques interprètent comme des textes “filmiques”.<sup>29</sup> » (Nünning, Trávníček, Holý, 2006 : 228). Il est donc nécessaire de les réécrire, de les adapter. Cependant, les années 1930 voient le développement, dans la littérature d'une « esthétique qui semble devoir au cinéma : objectivité du récit, montage nerveux et rapide, effets d'ellipses, focalisation externe » (Stalloni, 2017 : 23). Sur la place de l'écrivain dans cette adaptation, les scénarios divergent : « Les adaptations sont, pour certains, une réécriture et pour d'autres du plagiat dont l'auteur est exclu. » (Bernas, 2006 : 168). Si le terme de plagiat nous paraît un peu fort, Michel Houellebecq a travaillé étroitement avec Philippe Harel sur l'adaptation d'*Extension* et des *Particules*, mais ce dernier projet « échoua finalement faute de financements suffisants » (Treeck, 2011 : 373–374). Il a également adapté et réalisé lui-même *La Possibilité d'une île*. Il n'a cependant, en effet, pas pris part aux adaptations allemandes des *Particules* et de *Soumission*.

En découle la question de la fidélité à l'œuvre romanesque, celle-ci apparaît comme impossible : « À partir du moment où l'on change de média, on est fatalement amené à modifier les codes (les mots ici, les images là), et toute adaptation est une trahison ou, si l'on veut éviter les jugements de valeur, une “traduction”, dans un autre langage, avec d'autres outils. » (Stalloni, 2017 : 22). Il existe donc plusieurs types d'adaptation, en ce qui concerne notre étude, le film *Les Particules élémentaires* de 2006 correspond plutôt à cette définition : « L'adaptation peut être une transposition délibérée, le film se servant du roman comme prétexte à la création d'une œuvre originale qui le retranscrit selon la libre volonté du réalisateur. » (Ibid. : 22). La différence majeure entre ce film et le roman, c'est l'épilogue qui est complètement occulté. Pas de disparition de l'humanité, pas de nouvelle espèce néo-humaine. À l'opposé le film *Extension*

---

<sup>29</sup> Traduit du tchèque : texty nejsou samy o sobě „filmové“, nýbrž testují liter. konstrukce, které čtenáři v nejrůznějších dobách interpretovali jako „filmové“ texty.

*du domaine de la lutte*<sup>30</sup> est une adaptation qui reste majoritairement fidèle : « le réalisateur tente de retrouver l'esprit du livre, sa couleur, sa vérité, le recomposant avec les moyens propres à l'art cinématographique. » (Ibid. : 22), même si elle prend des libertés légitimes par rapport au roman. Ici, le travail en tant que scénariste de l'écrivain permet incontestablement de coller au texte.

L'adaptation allemande des *Particules* serait ainsi plus proche du terme appropriation, utilisé par Julie Sanders dans son essai *Adaptation and Appropriation* et cité par Thomas Leitch : « Une adaptation présente une relation avec un texte source ou un texte original... D'un autre côté, l'appropriation effectuée, le plus souvent, un plus grand écart du texte originel vers un tout nouveau produit culturel ou un tout nouveau domaine.<sup>31</sup> » (2012 : 88).

Néanmoins, l'écran n'est pas la seule forme d'adaptation possible de la littérature. En effet, la bande dessinée en est une autre : « La bande dessinée peut être rapprochée du roman dans la mesure où elle obéit aux mêmes règles de composition d'un récit organisé en séquences et faisant intervenir, le plus souvent, des actes de parole. » (Stalloni, 2017 : 17–18). Elle tend d'ailleurs à se développer ces dernières années :

Mais si cette pratique, baptisée parfois « neuvième art », peut nous retenir ici, c'est surtout en raison d'une tendance assez récente : l'adaptation, par des voies graphiques, d'œuvres de la littérature et notamment de romans. L'un des premiers à s'être lancé dans le genre du « roman illustré » semble être Jacques Tardi avec l'adaptation de *Voyage au bout de la nuit* de Céline. (Ibid. : 18)

Alain Dual a adapté en 2014 le roman *Plateforme*, mais ces dessinateurs préfèrent de plus en plus une autre expression pour qualifier leurs œuvres : « Les auteurs [...] souhaitent parfois renoncer à l'appellation générique légèrement dépréciative de “bande dessinée”, pour lui préférer celle, en voie d'officialisation, de “roman graphique”. La part iconographique se veut alors plus inventive, plus libre » (ibid. : 18).

Si nous revenons aux conseils de Sartre, nous remarquons qu'en ce qui concerne le cinéma, Houellebecq a lui-même adapté avec Philippe Harel son roman *Extension du domaine de la lutte*. Comme nous l'avons déjà mentionné, leur travail d'adaptation ne s'est pas arrêté là, les deux ont encore collaboré pour le scénario du film *Les Particules élémentaires*, mais le

---

<sup>30</sup> Pour des raisons obscures le titre tchèque du film n'est pas *Rozšíření bitevního pole*, mais *Křehké vztahy*.

<sup>31</sup> Traduit de l'anglais : “An adaptation signals a relationship with an informing source text or original. . . . On the other hand, appropriation frequently effects a more decisive journey away from the informing text into a wholly new cultural product and domain.”

projet n'a pas abouti. Enfin, avec le film *La Possibilité d'une île*, Houellebecq est passé au stade supérieur en ne se contentant pas d'adapter le roman, mais aussi en réalisant le film sorti en 2008. Il s'était déjà essayé à la réalisation, mais seulement dans des courts-métrages, notamment *La Rivière* en 2000.

Une version des *Particules* est quand même sortie au cinéma, mais cette adaptation a été l'œuvre des Allemands en 2006 ; même chose pour le roman *Soumission* qui est devenu *Unterwerfung* en 2018, mélange de téléfilm et de pièce de théâtre préparé pour la chaîne ARD. L'Allemagne est encore à l'honneur avec une adaptation radiophonique, des *Particules*, plus fidèle au roman que la version cinématographique : « elle traite certes le texte de base avec autant de liberté que le film mais en restant plus proche, sur le plan générique, du caractère hétéroclite du roman. » (Treeck, 2011 : 380). France 2 a finalement adapté aussi les *Particules* en 2022, mais en téléfilm. Il existe également de nombreuses pièces de théâtre tirées de l'œuvre houellebecquienne. Citons en France par exemple *Extension* mis en scène par Philippe Guyomard en 1998 et son avant-dernier roman adapté à Prague au théâtre Meetfactory par Matěj Samec : *Serotonin* en juin 2020<sup>32</sup>. Le nombre d'adaptations dans plusieurs pays démontre que l'auteur est très ouvert à la possibilité de voir se développer ses livres en pièces.

Houellebecq fait également l'acteur, à la télévision avec *L'Enlèvement de Michel Houellebecq* réalisé par Guillaume Nicloux en 2014 pour la chaîne de télévision franco-allemande ARTE, où il interprète son propre rôle ainsi que dans sa suite de 2019, *Thalasso*, cette fois sortie au cinéma. Il apparaît encore au cinéma avec le premier rôle dans le film de Gustave Kervern et Benoît Delépine sorti en 2014, *Near Death Experience*. Il nous semble encore nécessaire de mentionner l'ovni cinématographique *To Stay Alive: A Method* documentaire-fiction néerlandais de 2016, directement issu de l'essai de Houellebecq *Rester vivant : méthode*. Le film écrit et réalisé par Erik Lieshout, Arno Hagers et Renier van Brummelen a vu la collaboration du Goncourt 2010 au scénario. Iggy Pop, le célèbre rocker américain, y lit des passages du texte en anglais et présente donc une méthode pour dépasser les problèmes créatifs des artistes, tout particulièrement pour les poètes. L'artiste Robert Combas, déjà cité de manière discrète dans *La Carte*, y joue son propre rôle.

Houellebecq ne se limite pas à la télévision, au cinéma et au théâtre qui sont des outils d'adaptations littéraires classiques. Il s'intéresse à la musique avec notamment le disque *Présence humaine* en 2000 où il déclame ses poèmes sur une musique de Bertrand Burgalat, avant d'entreprendre une série de concerts. En 2009, c'est encore Iggy Pop qui sort l'album

---

<sup>32</sup> <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1097206490-udalosti-v-kulture/220411000120614/video/773687> [cit. 3.6.2021].

*Préliminaires*, librement inspiré du roman *La Possibilité*. Le chanteur marqué par la lecture du roman et d'autres écrits de l'écrivain français a ainsi débuté une collaboration avec Houellebecq. Citons, par exemple, la chanson *A Machine for Loving* qui reprend des passages de *La Possibilité* sur l'amour sans concession des chiens envers l'Homme. En 2014, c'est le célèbre rockeur français Jean-Louis Aubert qui adapte certains poèmes de *Configuration* dans l'album *Aubert chante Houellebecq : Les Parages du Vide*.

Houellebecq photographie. La première édition du texte *Lanzarote* était accompagnée de photos de l'île prise par l'auteur. Il expose également, en 2014, c'est *Before Landing* au Pavillon Carré de Baudouin à Paris, puis en 2016 *Rester vivant*, toujours à Paris, mais au Palais de Tokyo ou encore en 2017, *French Bashing* au Venus over Manhattan de New York. Il est à noter que la plupart des clichés de la première exposition sont repris dans les suivantes. Les expositions diffèrent surtout sur les autres formes d'art qui les accompagnent. Par exemple au palais de Tokyo, on pouvait observer une sculpture de Renaud Marchand, artiste contemporain, intitulée *Daniel et Esther* en hommage aux deux personnages de la *Possibilité*.

Je dessine une table, doublement symbolique de la mer et d'une paillasse de laboratoire. Posés sur une base métallique lumineuse qui sera cachée, deux grands cylindres de plexiglas remplis d'eau, côte à côte, figurent les amants Daniel et Esther. Tout autour, des fioles, erlenmeyer, éprouvettes et autres bonbonnes de gaz contiennent, en double et dans les exactes proportions, tous les éléments chimiques constitutifs d'un homme de soixante-dix kilos et d'une femme de soixante. Le carbone, deuxième élément par importance, ruisselle autour des cuves, semblable à la lave de l'île de Lanzarote où se situe le roman. Sous le carbone, écume de mer entourant l'île, les pages blanches arrachées au livre rappellent la possibilité de l'amour. Au-dessus de l'ensemble, mystérieux, aériens, deux échantillons d'ADN veillent sur la matière inerte prête à prendre vie. (Marchand, 2020 : 16–17)<sup>33</sup>

Iggy Pop, dans la salle consacrée au chien Clément ayant appartenu à Houellebecq et l'artiste Robert Combas, sont de nouveau présents. Combas y a présenté plusieurs peintures liées au Goncourt 2010 : « Robert a eu le désir de travailler à partir de certains de mes poèmes, il est parti du recueil *Non réconcilié*. » (Houellebecq, Combas, Leydier, 2016 : 147).<sup>34</sup>

Enfin, comme nous l'avons déjà mentionné, son roman *Plateforme* a été adapté en bande dessinée (ou en roman graphique) par Alain Dual en 2014. Houellebecq utilise donc un large

---

<sup>33</sup> Voir les photos de la sculpture en annexe 2.

<sup>34</sup> Voir les peintures en annexe 3.

éventail de médias pour se diversifier et toucher un public plus important. En cela, il nous semble qu'il suit les recommandations de Sartre.

Pour en finir avec cette intertextualité, nous nous devons de faire un parallèle entre la conclusion de *Qu'est-ce que la littérature ?* et l'épilogue des *Particules*. À sa lecture nous avons eu l'impression anachronique d'une conclusion houellebecquienne : « le monde peut fort bien se passer de la littérature. Mais il peut se passer de l'homme encore mieux. » (Sartre, 1999 : 294). Mais à notre grand étonnement, nous devons plutôt écrire que l'épilogue de Houellebecq a des accents sartriens !

Lors de notre visite de l'exposition photographique *Rester vivant* au Palais de Tokyo, nous avons été frappé par la photo intitulée *France #014*, qui nous a rappelé les films de Jacques Tati, *Mon Oncle*, mais plus particulièrement *Playtime*.<sup>35</sup> Ces photos ont un côté moderne et stérile, mais aucun des deux ne critique la modernité. Au contraire, Tati critique plutôt l'utilisation qui en est faite et l'absence de contact humain et de communication qui en découle. Thème également cher à Houellebecq, avec son aboutissement dans l'utopie/dystopie de *La Possibilité* où les néo-humains n'ont plus de contact avec personne, sauf par l'intermédiaire d'un écran.

De plus, dans son texte intermédiaire, *Le regard perdu – l'éloge du cinéma muet*, Houellebecq déclare sa flamme aux films précédant les années 1930. Pour lui ce cinéma était « un art dont l'objet était l'étude du mouvement. » (2017b : 283). Il considère qu'aujourd'hui on retrouve encore quelques instants de cette grâce : « Ces instants sont faciles à reconnaître : toute parole y est impossible ; la musique elle-même y acquiert quelque chose d'un peu kitsch, un peu lourd, un peu vulgaire. » (Ibid. : 283). Il est surprenant que Houellebecq ne cite pas Tati dans son texte, ni ne l'évoque dans son œuvre. L'acteur-réalisateur correspond tout à fait à cette définition, chaque scène est comme un engrenage, c'est une mécanique bien rôdée : « Il envisageait l'image qu'il filmait comme un tableau à l'intérieur d'un cadre et il prenait autant de soin à imaginer le premier plan que le dixième. » (Hildenbrand, 2015b : 56). Jacques Tati est un ancien mime et le mouvement est sa marque de fabrique, nous pouvons considérer « la démarche de Tati comme une nouvelle danse. » (Ibid. : 62). Quant au travail avec le son, le personnage emblématique de Tati, Hulot, parle très peu (un ou deux mots, jamais de phrase complète), voire pas du tout. Tati renoue avec le burlesque des films muets dans toute sa filmographie et les paroles n'ont que peu d'importance, le son et la musique beaucoup plus. Il réussit même d'ailleurs à être comique en l'absence de son :

---

<sup>35</sup> Voir les photos en annexe 4.

Dans la scène où Hulot se promène dans un salon de l'innovation, il arrive à un stand où le démonstrateur allemand propose une porte qui ne fait pas de bruit quand on la ferme. Lorsque Hulot arrive, un quiproquo se produit : l'Allemand prend monsieur Hulot pour une autre personne, un peu trop curieuse. Il l'accueille d'abord très amicalement mais sa colère monte progressivement envers Hulot et la gradation l'amène à partir et à claquer la porte de fureur. Une porte qui ne fait pas de bruit. Hulot observant autre chose à ce moment-là se demande où est passé l'industriel. Celui-ci réapparaît alors toujours aussi énervé et claque à nouveau la porte, au plus grand étonnement de monsieur Hulot. Le spectateur attend le son d'un claquement de porte et rien ne se produit. Dans cette scène, c'est donc l'absence de son qui est comique. (Ibid. : 55-56)

Tati peut donc être considéré comme le dernier représentant du cinéma muet, des années après la mort de celui-ci. Michel Houellebecq nous gratifiera, peut-être, d'une référence claire à Jacques Tati dans une future publication, de la même manière qu'il l'a fait pour Joris-Karl Huysmans.

#### 2.2.2.4 Une forme d'auto-intertextualité

Plus originale est ce que nous qualifions d'auto-intertextualité, c'est-à-dire des références de Houellebecq à ses propres écrits passés ou futurs, que ce soit par des idées claires ou par des détails que l'on retrouve tout au long de son œuvre. Elle peut être qualifiée aussi « d'intertextualité interne » (Molinié, 1991 : 198) ou « d'intratextualité » (ibid. : 198).

La carte Michelin est un élément qui visiblement fascine l'auteur. Elle est en effet présente à de nombreuses reprises. Tout d'abord dans *Extension* : « Dans la librairie du parvis j'ai acheté la carte Michelin numéro 80 (Rodez-Albi-Nîmes). » (Houellebecq, 2001 : 129). Dans la *Possibilité* le compliment est clair : « Sur une carte au 1/200 000e, en particulier sur une carte Michelin, tout le monde a l'air heureux » (Houellebecq, 2014b : 244). Dans son court-métrage érotique, *La Rivière*, le film s'ouvre sur un plan d'une carte Michelin, la caméra suit lentement et pendant quelques secondes le cours d'une rivière. L'importance de ce type de cartes nous est cependant révélée au grand jour dans le bien nommé *La Carte et le territoire*. L'artiste et personnage principal Jed Martin réalise de multiples photographies de ces cartes Michelin et finit par les exposer. C'est pour lui le début du succès artistique. Ces cartes sont tout simplement parfaites :

Jed acheta une carte routière « Michelin Départements » de la Creuse, Haute-Vienne. C'est là, en dépliant sa carte, à deux pas des sandwiches pain de mie sous cellophane, qu'il connut sa seconde grande révélation esthétique. Cette carte était sublime ; bouleversé, il se mit à trembler devant le présentoir. Jamais il n'avait contemplé d'objet aussi magnifique, aussi riche d'émotion et de sens que cette carte Michelin au 1/150 000 de la Creuse, Haute-Vienne. L'essence de la modernité, de l'appréhension scientifique et technique du monde, s'y trouvait mêlée avec l'essence de la vie animale. Le dessin était complexe et beau, d'une clarté absolue, n'utilisant qu'un code restreint de couleurs. Mais dans chacun des hameaux, des villages, représentés suivant leur importance, on sentait la palpitation, l'appel, de dizaines de vies humaines, de dizaines ou de centaines d'âmes – les unes promises à la damnation, les autres à la vie éternelle. (Houellebecq, 2012 : 51–52)

La carte Michelin devient un acteur important du roman, elle démarre la carrière de Jed, son aisance financière et lui permet de rencontrer le personnage d'Olga, qui sera la femme la plus importante de sa vie. Il est à noter que quand la carte Michelin n'est pas présente, on peut aussi trouver le guide Michelin, comme dans *Soumission*.

Nous avons déjà mentionné que Berger voyait dans les *Particules* une réponse cachée aux critiques sur le style du Goncourt 2010. Nous voyons la même chose dans un passage de *Soumission* :

Alors bien entendu, lorsqu'il est question de littérature, la beauté du style, la musicalité des phrases ont leur importance ; la profondeur de la réflexion de l'auteur, l'originalité de ses pensées ne sont pas à dédaigner ; mais un auteur c'est avant tout un être humain, présent dans ses livres, qu'il écrive très bien ou très mal en définitive importe peu, l'essentiel est qu'il écrive et qu'il soit, effectivement, présent dans ses livres (Houellebecq, 2015 : 13)

Toutes les choses qui lui sont habituellement reprochées seraient ici balayées par un simple fait : Houellebecq écrit et donne de soi dans sa prose.

C'est dans *Plateforme* que l'idée d'écrire ses mémoires avant de mourir est introduite. Les choses deviennent plus concrètes dans *La Possibilité* et ces mémoires prennent le nom de récit de vie. C'est ensuite surtout grâce à Daniell que tous les aspirants à l'immortalité devaient « se livrer à l'exercice du *récit de vie*, et de le faire de manière aussi exhaustive que possible » (Houellebecq, 2014b : 321). *Sérotonine* nous semble reprendre la même idée. Dans ces trois romans, les narrateurs cherchent à retracer leur vie par écrit, avant leur mort, c'est leur seule

motivation pour rester encore en vie. Le narrateur de *Plateforme* se laisse mourir, alors que Daniell se suicide ; quant au narrateur de *Sérotonine*, il décrit son suicide imminent.

Dans sa poésie, Houellebecq fait aussi des références à ses romans. Dans son recueil *Configuration*, ce poème déjà présent dans *La Possibilité* est repris tel quel :

Ma vie, ma vie, ma très ancienne,  
Mon premier vœu mal refermé  
Mon premier amour infirmé  
Il a fallu que tu reviennes

Il a fallu que je connaisse  
Ce que la vie a de meilleur,  
Quand deux corps jouent de leur bonheur  
Et sans fin s'unissent et renaissent.

Entré en dépendance entière  
Je sais le tremblement de l'être  
L'hésitation à disparaître  
Le soleil qui frappe en lisière

Et l'amour, où tout est facile,  
Où tout est donné dans l'instant.  
Il existe, au milieu du temps,  
La possibilité d'une île. (Houellebecq, 2013 : 65)

Dans le roman, ce poème a été écrit par Daniell pour Esther, juste avant qu'il ne se suicide. Les deux derniers vers jouent un rôle primordial dans la diégèse, puisqu'ils poussent Marie<sup>23</sup> et Daniel<sup>25</sup> à quitter leur cocon, et donc leur vie éternelle, pour explorer le monde à la recherche de l'île mentionnée.

Enfin, en sortant du domaine littéraire, il nous paraît important de mentionner le film *Extension du domaine de la lutte*. Le film est sorti en 1999, donc un an après la publication du roman *Les Particules*. C'est la voix du narrateur externe qui déclame :

L'univers était alors pour lui un furtif arrangement de particules élémentaires. Une figure de transition vers le chaos qui finirait par l'emporter. La race humaine disparaîtrait. Les cieux

glaciaux et vides disparaîtraient à leur tour, traversés par la faible lumière d'étoiles à demi-mortes.<sup>36</sup> (Harel, 1999)

Aucune utopie/dystopie n'est présente dans le roman *Extension*, ni aucune mention de particules élémentaires. Si l'influence du deuxième roman de Houellebecq sur le film adapté de son premier roman semble évidente, il suffit cependant d'élargir la recherche à d'autres textes de l'auteur pour trouver la même citation :

L'univers n'est qu'un furtif arrangement de particules élémentaires. Une figure de transition vers le chaos. Qui finira par l'emporter. La race humaine disparaîtra. D'autres races apparaîtront, et disparaîtront à leur tour. Les cieux seront glaciaux et vides, traversés par la faible lumière d'étoiles à demi-mortes. Qui, elles aussi, disparaîtront. Tout disparaîtra. Et les actions humaines sont aussi libres et dénuées de sens que les libres mouvements des particules élémentaires. (Houellebecq, 2010 : 13)

Ce passage est extrait de la première publication de l'écrivain, *H. P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*. Le film le reprend, donc, presque mot à mot. Nous avons déjà remarqué la référence à Schopenhauer extraite du même essai. Ce procédé n'est pas unique dans le film et ne se limite pas au Lovecraft. Ce passage d'*Approches du désarroi*, texte intermédiaire de Houellebecq publié en 1997, est repris lui aussi, mais cette fois par le narrateur interne :

Certains témoins plus directs des « événements de 68 » m'ont raconté par la suite qu'il s'agissait d'une période merveilleuse, où les gens se parlaient dans la rue, où tout paraissait possible ; je veux bien le croire. D'autres font simplement observer que les trains ne roulaient plus, qu'on ne trouvait plus d'essence ; je l'admets sans difficulté. Je trouve à tous ces témoignages un trait commun : magiquement, pendant quelques jours, une machine gigantesque et oppressante s'est arrêtée de tourner. Il y a eu un flottement, une incertitude ; une suspension s'est produite, un certain calme s'est répandu dans le pays. Naturellement, ensuite, la machine sociale a recommencé à tourner de manière encore plus rapide, encore plus impitoyable (et Mai 68 n'a servi qu'à briser les quelques règles morales qui entravaient jusqu'alors la voracité de son fonctionnement). Il n'empêche qu'il y a eu un instant d'arrêt, d'hésitation ; un instant d'incertitude métaphysique.<sup>37</sup> (Houellebecq, 2003a : 53-54)

---

<sup>36</sup> Dans le film de 2'05 à 2'27.

<sup>37</sup> Dans le film de 45'44 à 47'06.

Le texte original est, une nouvelle fois, adapté presque mot pour mot dans le film. Nous pouvons donc en conclure que ce film est bien plus qu'une adaptation d'*Extension*, mais plutôt une adaptation de l'œuvre houellebecquienne, jusqu'à environ 1998. Il est ainsi bien dommageable que le projet de film, à partir des *Particules*, par Harel et Houellebecq n'ait pas abouti ; car il nous aurait sans doute gratifié, une nouvelle fois, d'une adaptation plus large de l'univers de l'auteur. D'ailleurs dans le film *La Possibilité d'une île*, Michel Houellebecq transpose le personnage de *Lanzarote*, Rudi inspecteur de police résidant à Bruxelles. Cette adaptation ne se limite donc pas, à nouveau, au seul roman.

Enfin, dans le documentaire mêlé de fiction *To Stay Alive: A Method*, Michel Houellebecq, à la différence des autres personnages comme Iggy Pop ou Robert Combas, ne joue pas son propre rôle. Il joue le rôle de Vincent, l'artiste de *La Possibilité*, avec qui le narrateur Daniell se lie d'amitié. Les deux scènes où Houellebecq parle<sup>38</sup> correspondent au roman, simplement Iggy Pop remplace Daniell. Les détails et la diégèse restent les mêmes, Vincent vit dans l'ancien pavillon de ses grands-parents et n'a jamais touché à la décoration. Vincent lui montre, également, son travail artistique réalisé dans sa cave qu'il a aménagée : « En abattant les cloisons, ça m'a donné un sous-sol de vingt mètres de côté » (Houellebecq, 2014b : 143–144) et Iggy Pop en revient choqué : « Vincent avait allumé une grosse lampe à abat-jour. J'étais visiblement secoué, il me servit sans que j'aie besoin de lui demander un verre de cognac. » (Ibid. : 146). La plupart des dialogues, qui exposent les idées de l'artiste, sont également répétés presque mot à mot : « On a besoin de plus de temps pour s'occuper de sa santé, aussi, simplement pour maintenir le corps à peu près en état de marche. À partir d'un certain âge, la vie devient administrative – surtout. » (Ibid. : 143) ou « Il y a une phrase célèbre qui divise les artistes en deux catégories : les révolutionnaires et les décorateurs. Disons que j'ai choisi le camp des décorateurs. » (Ibid. : 146). La présence de Vincent dans ce film pourrait s'expliquer par son absence dans l'adaptation de *La Possibilité*. Houellebecq a voulu sauver des scènes de son roman non tournées préalablement, celles où il explore le côté artistique et créatif de ce personnage.

---

<sup>38</sup> De 13'50 à 16'10 et de 56'04 à 1'05'54.

# 3. Les romans utopiques/dystopiques de Michel Houellebecq

## 3.1 L'utopie/dystopie sur l'avenir de l'humanité

### 3.1.1 Deux romans à thèse

Chez Michel Houellebecq, ce qualificatif du roman à thèse est souvent considéré comme une critique, comme pour Nancy Huston dans son livre *Professeurs de désespoir* ou pour Philippe Forest dans son texte *À propos de Michel Houellebecq et du nihilisme*. Si nous reviendrons plus tard sur le livre de Huston, citons quelques propos de Forest sur *Les Particules* en tant que roman à thèse : « fresque sociale s'appuyant sur une conception pseudo-scientifique de l'être humain et développant sur cette base une démonstration philosophico-politique à visée totalisante » (1999 : [en ligne]), sur la diégèse « glauque ruminant pré-pubertaire » (ibid.), « scène de grand-guignol complètement ratée » (ibid.) et sur Houellebecq lui-même : « maître-à-ne-pas-trop-penser » (ibid.). Malgré tout le respect que nous devons à Philippe Forest, écrivain et essayiste renommé, universitaire reconnu, officier dans l'ordre des Arts et des Lettres, il est visible qu'il n'a pas compris le roman dont il fait la critique. En effet, ses propos sur la vision des femmes par Houellebecq sont trop réducteurs et sa conclusion est erronée : « Quant aux personnages masculins, le roman leur réserve une apothéose d'une autre nature [...] leur double destin [...] se trouve rédimé grâce aux vertus d'une sublimation interdite aux femmes : par eux l'humanité entrera dans l'ère du bonheur éternel. » (Ibid.). L'espèce néo-humaine étant asexuée, l'opposition homme/femme devient caduque et ce reproche de Forest également. Nous lui conseillons, humblement, une relecture apaisée.

Finalement, comme Paul Bourget qui refusait le qualificatif de roman à thèse, nous pouvons nous poser la question s'il n'est pas préférable d'utiliser la dénomination « roman d'idées<sup>39</sup> » (Šrámek, 1997 : 244), beaucoup plus positive.

---

<sup>39</sup> Traduit du tchèque : romány ideové.

### 3.1.1.1 *Les Particules* : premier roman à thèse

Nous pensons que *Les Particules* correspondent à la définition du roman à thèse que nous avons déjà évoquée. Le roman possède un narrateur omniscient, au début indéfini, mais qui se révèle être un néo-humain. Il fait s'entrecroiser deux récits, le principal sur Michel Djerzinski : « Ce livre est avant tout l'histoire d'un homme. » (Houellebecq, 2014a : 7). Et le deuxième sur son demi-frère Bruno. Petit à petit il met en avant une doctrine philosophique, profondément antihumaniste, qui amène à la disparition de la race humaine : « ce livre est dédié à l'homme. » (Ibid. : 317), remplacée par des néo-humains ayant réussi à atteindre la vie éternelle.

Le roman ne ressemble pas à une fiction, il est très ancré dans le réel, grâce à des événements précis et datés, que ce soit dans l'histoire personnelle des deux personnages principaux : « J'ai rencontré Anne en 1981 » (ibid. : 170) ou encore « Le 27 mars 2009, en fin d'après-midi, il se rendit à la poste centrale de Galway. » (Ibid. : 303). Il met aussi en avant des références culturelles plus ou moins connues de tous : « Le milieu des années soixante-dix fut marqué en France par le succès de scandale qu'obtinrent *Phantom of the Paradise*, *Orange mécanique* et *Les Valseuses* » (ibid. : 68). Ou encore apparaissent des événements politiques voire historiques se rapportant à l'année 1974 :

Le 5 juillet fut adoptée la loi sur la majorité civique à dix-huit ans, le 11 celle sur le divorce par consentement mutuel – l'adultère disparut du Code pénal. Enfin le 28 novembre, la loi Veil autorisant l'avortement fut adoptée, grâce à l'appui de la gauche à l'issue d'un débat houleux (ibid. : 69)

De plus, il décrit des événements anodins sans les embellir : « Pendant plusieurs jours, il contempla le radiateur situé à gauche de son lit. » (Ibid. : 162). En cela, il correspond à la définition « réaliste » donnée par Suleiman.

Enfin et pas des moindres, la précision scientifique de l'auteur donne un poids encore plus important à sa théorie utopique : « des connaissances scientifiques correspondant à l'actualité » (Korthals Altes, 2004 : 29) ou encore « Houellebecq a recours aux dernières découvertes des savants, il s'appuie sur des découvertes scientifiques récentes. » (Wesemael, 2005 : 86). Cela renforce non seulement le caractère authentique du roman, mais cela permet aussi à la thèse de l'auteur de tendre le plus possible vers la véracité. En cela, une fois de plus, nous considérons qu'il est conforme à la définition du roman à thèse donnée par Suleiman.

L'auteur Philippe Murray écrit que *Les Particules* sont considérées par beaucoup comme utilisant les « procédés du “roman à thèse” » (1999 : 27). Lisbeth Korthals Altes le qualifie même de « roman à thèse postmoderne » (2004 : 29) en évoquant notamment son côté persuasif, sa redondance, son analyse précise de la société actuelle, ou encore son appel à l'adhésion du lecteur. Cependant, elle finit par considérer cette thèse de la fin de l'humanité comme ambiguë et en vient à une conclusion surprenante, par rapport au titre de son article, *Les Particules* ne sont pas un roman à thèse. Le récit en possède les codes, mais il lui manque l'univocité. Nous ne souscrivons pas à cette conclusion de Korthals Altes. Notre interprétation est différente, d'ailleurs Suleiman souligne encore que : « Le fait que je puisse lire un roman à thèse en insistant sur ses aspects troubles ou ambigus n'invalide pas son existence en tant que roman à thèse » (1983 : 286). Ceci nous montre que la conclusion de Korthals Altes n'est pas sans fondement, il est possible d'avoir une double interprétation d'un roman. De plus, Murielle Lucie Clément en arrive au même résultat, il est possible pour ce roman d'argumenter dans les deux sens : « je peux tout autant arriver à une autre conclusion » (2003 : 177). Clément, tout en soulignant le travail sérieux de Korthals Altes, considère finalement bien *Les Particules* comme un roman à thèse.

Nancy Huston, dans son essai *Professeurs de désespoir*, critique plusieurs auteurs tels que Milan Kundera, Samuel Beckett, Elfriede Jelinek ou encore Emil Cioran, sans oublier bien sûr Michel Houellebecq. Nous la mentionnons, car elle adopte le même point de vue que Murray ou Clément : « En fait Houellebecq écrit des romans à thèse, dont l'un des buts (pas le seul) est de nous convaincre de la justesse de ses convictions politiques, philosophiques, sociologiques et anthropologiques. » (Huston, 2005 : 213), mais pour l'auteure canadienne, c'est un reproche. Cependant, elle affirme son postulat sans réellement l'argumenter et sa démonstration se perd dans des parallèles écriture/biographie de l'écrivain, bien maladroits : « À vrai dire, toutes les théories de Houellebecq sont mises en échec par son mode de vie, ses comportements » (ibid. : 220). Elle en vient à une conclusion ironique et cinglante : « On peut aussi choisir, dit Déesse Suzy en se croisant les bras d'un air sévère, de ne plus lire certains auteurs. La vie est trop courte, je te dis. – Tu as raison. » (Ibid. : 220). Étant donné qu'elle critique l'ennui que lui provoquent ces lectures, nous sommes tenté de répondre : on peut aussi choisir de ne plus écrire sur ces auteurs. Et de ne surtout pas publier de livre pour dénoncer le vide de leur écriture.

### 3.1.1.2 *La Possibilité* : second roman à thèse

*La Possibilité* est un récit à double narration (nous pourrions presque dire triple). Les deux narrateurs sont internes et ils sont à la fois les personnages principaux du roman. Les deux récits sont croisés et alternent, étant distants de deux millénaires ; nous lisons d'abord une introduction de Daniel<sup>24</sup>, le néo-humain, qui commente la vie de Daniel<sup>1</sup> l'humain. Daniel<sup>24</sup> est dans la deuxième partie remplacé par Daniel<sup>25</sup>. Cette narration « permet de retracer l'itinéraire d'une humanité disparue. » (Granger Remy, 2011 : 221)

Ce roman paraît lui aussi vraisemblable dans le récit de Daniel<sup>1</sup>. Nous prenons connaissance d'évènements précis de sa vie personnelle : « C'est ainsi que je perdis ma virginité » (Houellebecq, 2014b : 24) ou encore sur son premier mariage et son seul fils :

Pour en revenir à ma femme, enfin à ma première femme, nous avons sans doute vécu ensemble deux ou trois ans ; lorsqu'elle est tombée enceinte, je l'ai plaquée presque aussitôt. Je n'avais aucun succès à l'époque, elle n'a obtenu qu'une pension alimentaire minable. Le jour du suicide de mon fils, je me suis fait des œufs à la tomate. (Ibid. : 31)

Les références culturelles ne manquent pas non plus. Elles peuvent être connues du grand public, comme avec le magazine *GQ* ou plus confidentielles : « En présence d'un lecteur de Teilhard de Chardin, je me sens désarmé, désarçonné » (ibid. : 78). La culture ne se limite pas à l'écrit, le cinéma est également cité : « Le dernier film de *Larry Clark*, qu'elle avait tenu à aller voir. J'avais détesté *Kids*, je détestai *Ken Park* encore davantage » (ibid. : 199).

De plus, le Goncourt 2010 décrit des évènements en restant fidèle à la réalité, ce qui est caractéristique de son style : « Un mois de vacances avec mon chien : lancer la balle dans les escaliers, courir ensemble sur la plage. » (Ibid. : 131).

Citons encore un évènement d'actualité connu de tous : « ce fut sans doute la canicule de l'été 2003, particulièrement meurtrière en France » (ibid. : 88). La représentation des évènements réels est donc une nouvelle fois bien présente.

C'est cependant le discours scientifique toujours aussi détaillé et réaliste qui permet de qualifier *La Possibilité* de roman à thèse :

L'esprit humain se développait, expliqua-t-il, par création et renforcement chimique progressif de circuits neuronaux de longueur variable – pouvant aller de deux à cinquante neurones voire plus. Un cerveau humain comportant plusieurs milliards de neurones, le nombre de

combinaisons, et donc de circuits possibles, était inouï – il dépassait largement, par exemple, le nombre de molécules de l'univers. (Ibid. : 114)

Par son discours réaliste et scientifique, *La Possibilité* correspond à la définition de Suleiman. Cette affirmation est confirmée par Guillaume Bridet : « leurs narrateurs ne cessent de favoriser en s'appuyant sur la philosophie et surtout sur la science et qui tend à faire de ses romans de véritables romans à thèse. » (2008 : 12).

Voilà pourquoi il nous paraît judicieux de n'évoquer que ces deux romans dans cette partie et d'analyser plus en profondeur l'utopie et la dystopie présentées par Houellebecq. Nous allons essayer de démontrer une continuité opérée dans ces deux romans.

Il nous paraît cependant nécessaire de remarquer que ces thèses sont aussi liées à la fiction romanesque. L'auteur, malgré un discours scientifique en apparence très crédible, prend des libertés avec la réalité : « Houellebecq fait une utilisation romanesque de la physique et de la biologie moléculaire. » (Rabosseau, 2007 : 50). Les thèses utopiques et dystopiques ont pour but de paraître crédibles, mais l'auteur a bien conscience lui-même, comme le dit Rabosseau, que ce n'est pas le cas, du moins d'un point de vue strictement scientifique.

### 3.1.1.3 *Les Particules* : une thèse en acmé

Pour résumer *Les Particules*, nous devons mentionner que la diégèse est présentée tout le long du roman par un narrateur externe et omniscient qui se révèle être un néo-humain, mais ce fait n'est pas connu dès le début. Ce néo-humain n'arrive même clairement que dans les dernières lignes du roman. Ce narrateur externe se permet quand même quelques interventions en tant que narrateur interne. La première intervention directe que nous pourrions qualifier de poème en prose se situe dans le *Prologue* :

*Nous vivons aujourd'hui sous un tout nouveau règne,  
Et l'entrelacement des circonstances enveloppe nos corps,  
Baigne nos corps,  
Dans un halo de joie.  
Ce que les hommes d'autrefois ont quelquefois pressenti au travers  
de leur musique,  
Nous le réalisons chaque jour dans la réalité pratique.  
Ce qui était pour eux du domaine de l'inaccessible et de l'absolu,*

*Nous le considérons comme une chose toute simple et bien connue,  
 Pourtant, nous ne méprisons pas ces hommes ;  
 Nous savons ce que nous devons à leurs rêves,  
 Nous savons que nous ne serions rien sans l'entrelacement de  
 douleur et de joie qui a constitué leur histoire,  
 Nous savons qu'ils portaient notre image en eux lorsqu'ils traversaient la haine et la peur,  
 lorsqu'ils se heurtaient dans le noir,  
 Lorsqu'ils écrivaient, peu à peu, leur histoire.  
 Nous savons qu'ils n'auraient pas été, qu'ils n'auraient même pas pu être s'il n'y avait pas eu,  
 au fond d'eux, cet espoir,  
 Ils n'auraient même pas pu exister sans leur rêve.  
 Maintenant que nous vivons dans la lumière,  
 Maintenant que nous vivons à proximité immédiate de la lumière  
 Et que la lumière baigne nos corps,  
 Enveloppe nos corps,  
 Dans un halo de joie  
 Maintenant que nous sommes établis à proximité immédiate de la rivière,  
 Dans des après-midi inépuisables  
  
 Maintenant que la lumière autour de nos corps est devenue palpable,  
 Maintenant que nous sommes parvenus à destination  
 Et que nous avons laissé derrière nous l'univers de la séparation,  
 L'univers mental de la séparation,  
 Pour baigner dans la joie immobile et féconde  
 D'une nouvelle loi  
 Aujourd'hui,  
 Pour la première fois,  
 Nous pouvons retracer la fin de l'ancien règne. (Houellebecq, 2014a : 9–10)*

La compréhension complète de ce poème ne peut se faire cependant qu'après relecture, nous comprenons que quelque chose se passe pour la première fois, qu'un changement majeur va être narré, mais nous ne pouvons pas encore imaginer que des néo-humains ont remplacé l'humanité.

Quelques pages avant *l'Épilogue*, le narrateur redevient interne avec un nouveau poème en prose :

*Certains disent :*

*« La civilisation que nous avons bâtie est encore fragile,*

*C'est à peine si nous sortons de la nuit.*

*De ces siècles de malheur, nous portons encore l'image hostile ;*

*Ne vaudrait-il pas mieux que tout cela reste enfoui ? »*

*Le narrateur se lève, se rassemble et il rappelle*

*Avec équanimité, mais fermement, il se lève et il rappelle*

*Qu'une révolution métaphysique a eu lieu.*

*De même que les chrétiens pouvaient se représenter les civilisations antiques, pouvaient se former une image complète des civilisations antiques sans être aucunement atteints par la remise en question ni par le doute,*

*Car ils avaient franchi un stade,*

*Un palier,*

*Ils avaient traversé un point de rupture ;*

*De même que les hommes de l'âge matérialiste pouvaient assister sans comprendre ni même sans réellement voir à la répétition des cérémonies rituelles chrétiennes,*

*Qu'ils ne pouvaient lire et relire les ouvrages issus de leur ancienne culture chrétienne sans jamais se départir d'une perspective quasi anthropologique,*

*Incapables de comprendre ces débats qui avaient agité leurs ancêtres autour des oscillations du péché et de la grâce,*

*De même, nous pouvons aujourd'hui écouter cette histoire de l'ère matérialiste*

*Comme une vieille histoire humaine.*

*C'est une histoire triste, et pourtant nous ne serons même pas réellement tristes*

*Car nous ne ressemblons plus à ces hommes.*

*Nés de leur chair et de leurs désirs, nous avons rejeté leurs catégories et leurs appartenances*

*Nous ne connaissons pas leurs joies, nous ne connaissons pas non plus leurs souffrances,*

*Nous avons écarté*

*Avec indifférence*

*Et sans aucun effort*

*Leur univers de mort.*

*Ces siècles de douleur qui sont notre héritage,  
Nous pouvons aujourd'hui les tirer de l'oubli  
Quelque chose a eu lieu comme un second partage,  
Et nous avons le droit de vivre notre vie. (Ibid. : 295–296)*

Il est ici intéressant de remarquer que le roman se transforme pour quelques lignes en un récit à double narration. En effet, nous pouvons remarquer l'apparition d'un second narrateur, qui décrit l'action du premier narrateur se levant et faisant un discours à ses congénères. Cependant, même si les choses se précisent, le lecteur ne peut pas encore comprendre complètement que des néo-humains ont remplacé la race humaine.

À partir de cet extrait, le narrateur devient interne jusqu'à la fin du récit, nous voyons donc le passage d'une narration extradiégétique-hétérodiégétique à une narration extradiégétique-homodiégétique. Cette transition est rendue visible par l'utilisation du pronom personnel *nous*, qui n'avait été utilisé dans cette fonction narrative, que dans le *Prologue*. Le narrateur ne se cache plus : « qui rétrospectivement nous paraissent miraculeuses » (ibid. : 300) ou « Nous pensons aujourd'hui que Michel Djerzinski a trouvé la mort en Irlande » (ibid. : 304) et aussi « Nous pensons aujourd'hui que Michel Djerzinski est entré dans la mer. » (Ibid. : 304). Le pronom personnel « on » est également utilisé : « On peut par exemple citer » (ibid. : 300) ou « On peut également suivre » (ibid. : 301). Il a ici la même fonction que la première personne du pluriel et exprime plus généralement la pensée du narrateur. Ce *on* peut avoir aussi le caractère du pronom indéfini : « On a pu l'analyser » (ibid. : 297), il exprime ici de manière probable l'analyse des personnes de l'époque concernée, essentiellement a priori des scientifiques.

L'utilisation parcimonieuse de ces pronoms contribue à une gradation de la thèse de l'auteur dans le roman. La vérité sur cette utopie/dystopie n'éclate clairement que dans les toutes dernières lignes de la diégèse.

*Ayant rompu le lien filial qui nous reliait à l'humanité, nous vivons. À l'estimation des hommes, nous vivons heureux ; il est vrai que nous avons su dépasser les puissances, insurmontables pour eux, de l'égoïsme, de la cruauté et de la colère ; nous vivons de toute façon une vie différente. (Ibid. : 316)*

Par ces quelques mots, les choses deviennent limpides. Le *nous* n'est autre qu'un néo-humain, qui avec ses congénères a remplacé la race humaine. Et un peu plus loin, le narrateur néo-

humain confirme ses dires : « Aux humains de l'ancienne race, notre monde fait l'effet d'un paradis. Il nous arrive parfois de nous qualifier nous-mêmes – sur un mode il est vrai légèrement humoristique – de ce nom de “dieux” qui les avait fait tant rêver. » (Ibid. : 316). L'auteur nous donne les clés seulement dans les dernières pages du livre. Cette gradation volontaire aboutit à ce que nous pouvons considérer comme l'acmé du roman, sa dernière phrase : « Ce livre est dédié à l'homme. » (Ibid. : 317)

Cette gradation et cette acmé doivent dans la plupart des cas provoquer une réaction chez le lecteur, une surprise, un choc. C'est l'originalité des *Particules*, qui a été probablement utilisée par l'auteur pour accentuer l'effet de surprise face à la révélation de l'utopie/dystopie. Cette réaction du lecteur est bien décrite par Sara Kippur :

Les lecteurs sont tout d'un coup incités à reconnaître leur position précaire, comme objets de cet hommage. On se trouve soudainement sous le regard de ce narrateur de la nouvelle race, évincé de la position de vision omnisciente. Nous, comme Bruno et Michel, finiront par ne plus rien voir. La dualité de notre position – en tant que voyeurs et aveugles imminents – nous rappelle l'observation de Lacan que « le tableau est certes dans mon œil. Mais moi je suis dans le tableau ». Nous représentons à la fois l'œil et le regard. Mais, dans le contexte des *Particules élémentaires*, c'est le regard qui triomphe. C'est le regard textuel qui peut bien rire de nous – nous qui avons pensé être des voyeurs ! – en nous rendant conscients de notre voyeurisme futile. Le lecteur, après tout, *est* le spectacle. (2007 : 262)

Comme nous l'avons déjà remarqué, l'adaptation cinématographique de ce roman est cependant bien différente, l'utopie/dystopie a totalement disparu : « ces modifications et cette fin rendent l'ensemble de l'histoire beaucoup moins noire et bien plus optimiste que dans le roman de Houellebecq. [...] l'aspect théorique et l'utopie (ou la dystopie) finale se voient éliminés. » (Treeck, 2011 : 378). L'acmé du roman disparaît dans le film, un petit texte le conclut et reste très imprécis. Michel a obtenu le prix Nobel pour son concept de reproduction, qui semble avoir permis la fin des conflits, car ils étaient tous liés aux agressions sexuelles. Une *happy end* remplace l'épilogue utopique/dystopique. Notons que la version française de 2022 renoue avec la fin originelle.

Toute relecture d'un texte implique une nouvelle vision, un nouvel éclairage. Nous ne sommes alors plus vierge par rapport à notre première découverte. Nous allons essayer de montrer dans la partie suivante que Michel Houellebecq donne beaucoup d'indices tout au long du roman, qui prouvent cette gradation aboutissant à l'acmé des *Particules* et à la révélation de son utopie/dystopie.

### 3.1.1.4 *Les Particules* : un roman parsemé d'indices

Tous ces signes écrits par l'auteur ne sont pas univoques et nous allons essayer de les catégoriser. Nous avons déjà évoqué les indications laissées par le narrateur néo-humain.

#### 3.1.1.4.1 Les indices philosophiques

Tout d'abord, dans le *Prologue*, l'écrivain évoque à plusieurs reprises des mutations métaphysiques qui balaient tout sur leur passage et parle d'une « période nouvelle dans l'histoire du monde » (Houellebecq, 2014a : 8). Lorsque le narrateur redevient interne, il évoque à nouveau la philosophie : « une révolution métaphysique a eu lieu. » (Ibid. : 295).

Aucune mutation métaphysique, devait noter Djerzinski bien des années plus tard, ne s'accomplit sans avoir été annoncée, préparée et facilitée par un ensemble de mutations mineures, souvent passées inaperçues au moment de leur occurrence historique. Je me considère personnellement comme l'une de ces mutations mineures. (Ibid. : 179)

Comme évoqué précédemment, l'influence d'Auguste Comte, philosophe positiviste, sur Michel Houellebecq est majeure. L'auteur nous laisse aussi des indications religieuses pour en arriver à son utopie/dystopie : « Selon Auguste Comte, la religion a pour seul rôle d'amener l'humanité à un état d'unité parfaite. » (Ibid. : 257) Comte a lui-même créé l'Église positiviste et Houellebecq écrit plus tôt dans le livre « la société occidentale pourrait-elle subsister sans une religion quelconque ? » (Ibid. : 162). Ici la religion doit avoir une fonction unificatrice, universelle. Le besoin de religion fait partie indubitablement des obsessions de l'auteur, que l'on retrouve dans son œuvre. Citons notamment le roman *Soumission*, dans lequel le héros hésite à se convertir au christianisme, puis à l'Islam.

#### 3.1.1.4.2 L'humour houellebecquien annonciateur de sa thèse

L'humour et l'ironie dans l'œuvre de Houellebecq sont des caractéristiques inhérentes à son style, comme nous l'avons déjà évoqué. Il ne s'en prive pas pour nous mettre sur la voie

de son utopie/dystopie. Une nouvelle fois, nous devons souligner que seule une relecture permet ce type d'analyse.

En direction de Paris, l'autoroute du Sud était déserte. Il avait l'impression d'être dans un film de science-fiction néo-zélandais, vu pendant ses années d'étudiant : le dernier homme sur Terre, après la disparition de toute vie. Quelque chose dans l'atmosphère évoquait une apocalypse sèche. (Ibid. : 14–15)

Michel Djerzinski ne sera certes pas le dernier homme sur Terre, mais il provoquera cet état de fait par ses recherches.

#### 3.1.1.4.3 Les indices donnés par les personnages

L'intention ou la pensée des personnages peut également laisser entrevoir la fin du monde tel que nous le connaissons. Annabelle et Michel Djerzinski ont finalement une relation, mais celle-ci n'est pas aussi pure qu'elle aurait pu l'être à un âge plus jeune. Les deux en ont conscience et « en tout ils apercevaient la fin. » (Ibid. : 239)

Plus concrètement, Michel critique souvent la nature et les espèces animales.

[...] prise dans son ensemble la nature sauvage n'était rien d'autre qu'une répugnante saloperie ; prise dans son ensemble la nature sauvage justifiait une destruction totale, un holocauste universel – et la mission de l'homme sur la Terre était probablement d'accomplir cet holocauste. (Ibid. : 36)

Michel n'a pas le monopole de ce genre de pensées. Son demi-frère Bruno évoque également la fin des animaux, mais aussi des hommes dans un scénario de film qu'il a écrit : « À la suite d'une catastrophe biologique, les hommes ont disparu, ainsi que la quasi-totalité des espèces animales. » (Ibid. : 258). Il imagine une société où seules les femmes et des petits chiens ont survécu, la notion de temps ayant disparu, les femmes restent éternellement jeunes et belles. Nous pouvons voir ici un point commun entre la race asexuée des néo-humains et ces femmes qui deviennent le seul sexe survivant. En effet, si un seul sexe existe et ne se reproduit plus, ne devient-il pas par définition biologiquement asexué ? Un autre point commun entre ce scénario et l'utopie/dystopie du roman est lié au plaisir sexuel, qui n'a visiblement pas complètement disparu, malgré la fin de la reproduction ; il prend simplement une autre forme, puisque Bruno

mentionne que les femmes « se caressent » (ibid. : 258). Nous pouvons remarquer ici que ce scénario de Bruno a été repris dans les grandes lignes par Houellebecq lui-même. Il a tourné en 2000 le court-métrage intitulé *La Rivière*. C'est un court-métrage érotique où seules des femmes sont présentes. Elles vivent presque complètement dénudées. Dans les dernières minutes du film, nous apprenons que les hommes ont disparu sept ans auparavant ; les derniers savaient ce qui les attendaient et sont tous morts subitement. Des messages apparaissent, comme des sortes de chapitres où nous pouvons notamment lire : « Nous recréons un monde, enlacé de caresses »<sup>40</sup> (Houellebecq, 2000). Le parallèle avec le scénario présent dans la diégèse des *Particules* est donc évident, cependant seuls les petits chiens ont disparu. Le thème de l'utopie/dystopie de la fin de l'humanité est encore plus visible dans la dernière phrase du film : « Nous recréons l'espèce ». Enfin, ce scénario nous rappelle, de manière plus lointaine, un extrait d'une des chroniques de l'auteur parue dans *Les Inrockuptibles* et publiée dans *Rester vivant et autres textes*, où en évoquant le clonage de la brebis Dolly, il ajoute : « les conditions techniques sont prêtes pour la réalisation du rêve de Valérie Solanas : un monde exclusivement composé de femmes. » (Houellebecq, 2003a : 91).

#### 3.1.1.4.4 Les indices scientifiques de l'utopie/dystopie

Le langage scientifique utilisé par l'écrivain est également une caractéristique annonciatrice de la suite : « Michel prit conscience que les bases chimiques de la vie auraient pu être entièrement différentes. » (Houellebecq, 2014a : 37)

« Michel eut l'intuition qu'une reproduction parfaite serait impossible tant que la molécule ADN aurait la forme d'une hélice. » (Ibid. : 163)

« Djerzinski, pourtant, avait eu l'intuition qu'il fallait dépasser le cadre de la reproduction sexuée pour examiner dans toute leur généralité mes conditions typologiques de la division cellulaire. » (Ibid. : 163–164)

Lors du mariage de son frère Bruno et Anne, Michel parle au pasteur : « lorsque deux particules ont été réunies, elles forment dès lors un tout inséparable » (ibid. : 173)

« Cependant, Michel en était convaincu, la constitution d'attracteurs à travers le réseau évolutif des neurones et des synapses était la clef de l'explication des opinions et des actions humaines. » (Ibid. : 227)

---

<sup>40</sup> De 13'50 à 16'10.

Petit à petit, les découvertes scientifiques se précisent et l'issue semble proche : « Dès que le code génétique serait entièrement déchiffré (et ce n'était plus qu'une question de mois), l'humanité serait en mesure de contrôler sa propre évolution biologique » (ibid. : 268).

La notion d' « asexualité » d'un point de vue biologique est déterminante dans la thèse de l'auteur. Elle condamne par là même toute autre forme de reproduction : « toute espèce sexuée était nécessairement mortelle. » (Ibid. : 297)

Le dénouement se précise avant l'épilogue : « Apportant à l'humanité l'immortalité physique » (ibid. : 301).

#### 3.1.1.4.5 La culture annonciatrice de la thèse des *Particules*

Les références culturelles, néanmoins liées à la science, font également partie de ces indices. Bruno évoque lors d'une conversation avec Michel le livre d'Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes*. Il y mentionne « la procréation, qui finira bien un jour ou l'autre par aboutir à sa dissolution totale d'avec le sexe » (ibid. : 156) ou « la reproduction de l'espèce humaine en laboratoire » (ibid. : 156) et toujours à propos d'Huxley : « il a compris qu'après la physique, c'était maintenant la biologie qui allait jouer un rôle moteur. » (Ibid. : 158). Michel lui répond en évoquant le frère Julian Huxley : « On y trouve toutes les idées sur le contrôle génétique et l'amélioration des espèces, y compris de l'espèce humaine » (ibid. : 158–159) et encore « Tout cela y est présenté, sans ambiguïté, comme un but souhaitable, vers lequel il faut tendre. » (Ibid. : 159)

#### 3.1.1.4.6 Le rêve de la propre mort des personnages et de l'humanité

Bruno voit sa propre mort dans un cauchemar, lors de son séjour dans le Lieu du changement. Il se voit mort la tête tranchée et s'interroge : « Il se trouvait peut-être à la fin des temps ; du moins, le monde tel qu'il l'avait connu était parvenu à une fin. » (Ibid. : 136). Bruno voit donc de manière très concrète sa propre mort et probablement celle de l'humanité tout entière.

Pour Michel, les choses sont beaucoup plus subtiles. Alors qu'il retrouve Annabelle et dort avec elle pour la première fois, Michel fait un rêve, qui annonce sûrement ses choix futurs, notamment son probable suicide :

Il vit le cerveau de l'homme mort, portion de l'espace, contenant l'espace.

En dernier lieu il vit l'agrégat mental de l'espace, et son contraire. Il vit le conflit mental qui structurait l'espace, et sa disparition. Il vit l'espace comme une ligne très fine qui séparait deux sphères. Dans la première sphère était l'être, et la séparation, dans la seconde sphère était le non-être, et la disparition individuelle. Calmement, sans hésiter, il se retourna et se dirigea vers la seconde sphère. (Ibid. : 236)

Sans rentrer dans des considérations psychanalytiques comme Sigmund Freud sur l'interprétation des rêves, on peut quand même supposer que l'auteur a voulu nous montrer que Michel accepte ici, au moins dans son rêve, la disparition de l'humanité, sa fin.

#### 3.1.1.4.7 Un épilogue explicatif de l'utopie/dystopie des *Particules*

L'épilogue fait partie de l'Histoire selon le narrateur, il précise évidemment, mais de manière rapide, l'utopie/dystopie de l'auteur, il explique que le déchiffrement du code génétique et sa possible réécriture standardisée rendait, de fait, toute espèce reproductible par clonage et immortelle. Donc les choses deviennent très claires : « l'humanité devait disparaître ; l'humanité devait donner naissance à une nouvelle espèce, asexuée et immortelle » (ibid. : 308).

Le reste est surtout une description des efforts du scientifique Hubczejak pour mettre en pratique la théorie de Djerzinski et donc dépasser l'humanité. Elle devait « contrôler sa propre évolution biologique. » (Ibid. : 310). Il réussit à convaincre de la nécessité de ce surpassement : « une mutation fondamentale était devenue indispensable pour que la société puisse se survivre » (ibid. : 314). L'humanité devient ainsi la « première espèce animale à organiser elle-même les conditions de son propre remplacement » (ibid. : 315).

Nous sommes en 2029, cinquante ans plus tard il reste encore quelques humains, mais la tendance démographique est à leur disparition complète. L'humanité a réussi à réaliser « son propre dépassement » (ibid. : 316).

Si la fin du roman et sa dernière phrase peuvent provoquer un choc pour le lecteur, de nombreux indices permettent de deviner ce dénouement. Une relecture permet ainsi de voir sous un autre jour la thèse du remplacement de l'humanité. Houellebecq nous y a continuellement préparé.

#### 3.1.1.5 *La Possibilité* : une thèse claire et bien visible

À la grande différence des *Particules* où la thèse de l'auteur subit une gradation, les choses sont beaucoup plus claires dans *La Possibilité*. Dès le commencement, c'est la narration, comme déjà évoqué, qui permet de comprendre cet aspect :

Le dernier roman de Michel Houellebecq fait s'alterner, sur le modèle de la glose religieuse, le « récit de vie » du héros Daniell, et les commentaires de ses clones successifs. Le récit autobiographique s'entrelace ainsi avec celui, analytique et distancié du clone. Cette distance – inscrite à la fois dans le temps (des millénaires séparent les deux textes), et dans la nature même de l'écrivain (l'humain a laissé place au néo-humain) – permet de retracer l'itinéraire d'une humanité disparue. (Granger Remy, 2011 : 221)

C'est donc une différence majeure avec *Les Particules*. Dès le début, ces deux récits croisés font comprendre que l'humanité n'a plus d'avenir et les choses se confirment rapidement : « Regarde les petits êtres qui bougent dans le lointain ; regarde. Ce sont des hommes. Dans la lumière qui décline, j'assiste sans regret à la disparition de l'espèce. » (Houellebecq, 2014b : 29). L'humanité a donc disparu et a été remplacée par des néo-humains.

Contrairement à l'adaptation des *Particules*, l'adaptation de *La Possibilité* par Houellebecq ne laisse pas de côté l'utopie/dystopie. Elle ne nous paraît, cependant, pas assez claire, ni assez développée, surtout pour quelqu'un qui n'aurait jamais lu le roman. Ceci s'explique sûrement par la durée du film qui ne dure qu'1h25, tandis que le livre est le deuxième plus long des romans houellebecquiens.

Les deux romans nous apparaissent comme des romans à thèse qui nous présentent l'évolution de l'espèce humaine en une espèce néo-humaine et donc la fin de l'humanité telle que nous la connaissons. *Les Particules* insistent plus sur les conditions très progressives de cette disparition, alors que *La Possibilité* évoque également l'évolution de la nouvelle espèce néo-humaine. Nous pourrions la qualifier de continuité : « *La Possibilité d'une île* se présente d'abord, sur le plan de la fable utopique, comme le prolongement des *Particules élémentaires*. » (Granger Remy, 2011 : 222).

### 3.1.2 Des *Particules* à *La Possibilité* : de l'utopie à la dystopie ?

Voilà pourquoi il nous semble judicieux de les étudier ensemble et aussi de les comparer. Il existe indubitablement des différences entre les deux romans, notamment au niveau de leur thèse utopique/dystopique.

### 3.1.2.1 *Les Particules* : utopie ou dystopie ?

Le deuxième roman de Michel Houellebecq est-il une utopie ou une dystopie ? En effet, les différents chercheurs ne s'accordent pas sur son caractère utopique ou dystopique.

Clément évoque pour *Les Particules* : « une utopie réalisée » (2007 : 97).

L'écrivain Philippe Muray parle d'utopie, mais il la met entre guillemets comme pour mieux la minimiser : « c'est aussi ce qui justifie l'«utopie» des dernières pages » (1999 : 24).

Viard utilise la notion d' « utopie », mais la critique : « Heureusement que le romancier a fini par renoncer dans la *Possibilité* à cette repoussante utopie » (2008 : 121). Berger a également une position critique envers cette utopie, elle pense que Houellebecq l'a écrite comme une « utopie qui est réfléchie de manière ironique. » (2011 : 112).

Christian van Treeck ne fait pas de choix : « l'utopie (ou la dystopie) finale » (2011 : 378). Tout comme Dominique Viart : « Et l'on ne sait à lire les *Particules* si l'utopie scientifique qu'elles annoncent est à craindre ou à espérer. » (2008 : 360).

Wesemael utilise même l'expression de « contre-utopie » et considère que les romans de l'auteur « disent l'échec de l'utopie » (2005 : 97). Pour plus de clarté, nous préférons conserver la notion de « dystopie ».

Per Buvik ne parvient pas à faire de choix tranché, même s'il penche plus légèrement pour la dystopie :

Utopie ou dystopie ? Le roman de Houellebecq semble s'achever sur cette question. Il demeure ambigu : à la fois ironique et non ironique par rapport au message du narrateur, et apparemment ambivalent devant le désir foucaldien de la mort de l'homme. Si malgré toute ambiguïté, je n'en persiste pas moins à considérer l'œuvre de Houellebecq comme moins utopique que dystopique » (2011 : 89).

Sébastien Sacré regroupe *Les Particules* et *La Possibilité* en observant que « c'est là un des thèmes majeurs du roman dystopique. » (2011 : 123). La liste pourrait être encore plus longue.

Nous voyons donc que le sujet prête à débat, il ne peut exister de position limpide sur les thèses de ces deux romans de Houellebecq. Les deux notions étant liées entre elles, il est difficile d'y apporter une réponse univoque : « On sait que la dystopie est née de l'utopie, et qu'elles sont toutes deux étroitement liées. Il y a à l'intérieur de toute utopie un élément dystopique, exprimé ou tacite, et vice versa. » (Berriel, 2006 : 96). Nous allons essayer néanmoins d'apporter une réponse claire et de faire un choix entre l'utopie et la dystopie.

La question qui se pose alors est, pouvons-nous qualifier la société dépeinte par Houellebecq dans *Les Particules* comme parfaite ? Amène-t-elle le bonheur ? La description de cette nouvelle société dans le roman ne prend que quelques pages. Ce manque de détails nous rend l'analyse plus simple, mais dans le même temps, cette analyse en est rendue forcément partielle. L'espèce des néo-humains a donc dépassé l'humanité, grâce à la réécriture de son code génétique qui lui a permis d'atteindre l'immortalité. Cette nouvelle espèce est qualifiée de « raisonnable » (Houellebecq, 2014a : 312), elle a dépassé « l'individualité » (ibid. : 308), elle possède également la « fraternité » (ibid. : 313), si chère à l'auteur admirateur de Robespierre. Cette espèce retrouve également le « sens de la collectivité, de la permanence et du sacré. » (Ibid. : 314). Le plaisir purement hédoniste n'a pas disparu, malgré la fin de la reproduction sexuelle et l'asexualité de l'espèce. C'est même le contraire, la fin du sexe dans un but reproductif ne signifie pas la fin du plaisir ; grâce à l'augmentation du nombre de corpuscules de Krause, peu présents chez l'Homme : « pauvrement disséminés à la surface du clitoris et du gland » (ibid. : 312), la jouissance est démultipliée : « des sensations érotiques nouvelles et presque inouïes. » (Ibid. : 312). Cette perfection va de pair avec le bonheur : « nous vivons heureux » (ibid. : 316) qui apparaît comme général et éternel « notre monde fait l'effet d'un paradis. » (Ibid. : 316).

Ce monde parfait s'oppose au réel imparfait, à cette humanité remplie de défauts : « cette espèce torturée, contradictoire, individualiste et querelleuse, d'un égoïsme illimité, parfois capable d'explosions de violence inouïes » (ibid. : 316). Cette critique de l'être humain va même encore plus loin : « Cette espèce douloureuse et vile, à peine différente du singe » (ibid. : 316). Cette imperfection est également décrite, plus en détail, dans toute la première partie du livre à travers les récits diégétiques plus personnels de Bruno et Michel. Le personnage de Bruno la représente bien avec sa quête difficile de l'amour physique, qui lui amène ce qu'il considère comme le bonheur, mais un bonheur qui sera court. Même son demi-frère Michel, malgré son peu d'attrance pour l'amour physique, connaît lui aussi, trop tardivement, un semblant de bonheur grâce à une relation avec ce qui aurait dû être son amour de jeunesse, ce qui s'avère être aussi un échec, pour toutes les parties engagées. Ces récits se terminent en effet

par le drame, avec le suicide des deux personnages féminins Christiane et Annabelle. Les deux personnages principaux en arrivent à la conclusion que le bonheur dans la société actuelle est impossible. Globalement, c'est le XX<sup>e</sup> siècle qui est maudit : « son immoralisme, son individualisme, son aspect libertaire et antisocial » (ibid. : 311).

Tout cela peut correspondre avec les différentes définitions de l'utopie que nous avons données, c'est-à-dire que le parfait remplace l'imparfait et le bonheur remplace le malheur. L'espèce humaine réussit à entrer dans l'Histoire en acceptant sa disparition : « Cette espèce qui pour la première fois de l'histoire du monde, sut envisager la possibilité de son propre dépassement » (ibid. : 316). Elle réussit donc à dépasser l'Histoire, à faire ce que celle-ci n'avait jamais réussi auparavant.

De plus, cette disparition de l'humanité est choisie : « l'humanité, au stade où elle en était parvenue, pouvait et devait contrôler l'ensemble de l'évolution du monde – et en particulier pouvait et devait contrôler sa propre évolution biologique. » (Ibid. : 310). L'humanité accepte donc sa fin, face à la possibilité de l'apparition d'une évolution supérieure. L'humanité est d'ailleurs à plusieurs reprises complimentée pour ce sacrifice : « l'humanité devait s'honorer » (ibid. : 315), elle est aussi qualifiée « d'espèce courageuse » (ibid. : 316) ou qui possède des « aspirations nobles » (ibid. : 316). Enfin, nous ne pouvons oublier la dernière phrase du livre qui montre la reconnaissance éternelle des néo-humains envers l'humanité : « Ce livre est dédié à l'homme. » (Ibid. : 317). La fin de l'humanité nous apparaît donc plus comme utopique, que dystopique. Dans le roman, l'Homme a le choix et le fait consciemment, il fait preuve d'une lucidité surprenante.

Si, en tant qu'être humain, nous pouvons concéder que la disparition de l'humanité s'approche plus du genre dystopique qu'utopique. Le fait que cette disparition soit un choix de l'humanité-même renverse cette assertion. Le bonheur est effectif pour cette nouvelle race de néo-humains, il est devenu général. L'humanité est dépassée, consciemment, et ne devient petit à petit qu'un souvenir dans l'Histoire. Pour tous ces éléments, nous pensons que Michel Houellebecq a voulu nous présenter *Les Particules* plus comme une utopie que comme une dystopie.

### 3.1.2.2 *La Possibilité* : une continuité des *Particules* ?

Les deux romans *Les Particules élémentaires* et *La Possibilité d'une île* sont souvent étudiés ensemble. Le premier est le deuxième roman de Houellebecq publié en 1998, le second

est son quatrième roman publié en 2005. *La Possibilité* n'est pas officiellement une suite des *Particules*, d'abord les deux romans ne se succèdent pas et sont espacés de sept ans, mais surtout : « entre ces deux romans les divergences sont plus sensibles que les ressemblances. » (Clément, 2007 : 97). Néanmoins, le thème du livre est commun : le remplacement de l'humanité par une race de néo-humains. C'est ce qui nous fait penser, comme beaucoup de chercheurs, que *La Possibilité* est une forme de prolongement, non pas du roman *Les Particules*, mais de la thèse développée dans celui-ci. Rappelons sur ce point la citation de Maud Granger Remy : « *La Possibilité d'une île* se présente d'abord, sur le plan de la fable utopique, comme le prolongement des *Particules élémentaires*. » (2011 : 222). Comme nous l'avons, également, déjà remarqué, cette thèse ne concerne que la fin du livre et donc ne représente que quelques pages. À l'opposé, dans *La Possibilité*, la thèse est présente dès le début et revient tout le long du roman ; elle alterne avec le récit du personnage de Daniell, même si ce récit est plus riche, la thèse de l'apparition des néo-humains est beaucoup plus fournie que dans *Les Particules*. En cela, nous pourrions dire que l'auteur cherche à développer et à détailler l'utopie/dystopie présentée pour, d'une certaine manière, en finir avec elle. En effet, Michel Houellebecq a par la suite abandonné ce thème dans ses romans. A priori, il semble avoir tout dit sur sa thèse utopique/dystopique.

Comme Murielle Lucie Clément l'a évoqué, il existe plus de différences que de points communs entre les deux utopies, concentrons-nous cependant sur ces points communs. Une race de néo-humains a pris la place de la race humaine. Pour ne pas avoir à nous répéter, nous citerons systématiquement dans l'ordre *Les Particules* puis *La Possibilité*. Dans les deux romans, il subsiste quand même un petit nombre d'humains : « il subsiste quelques humains de l'ancienne race » (Houellebecq, 2014a : 315) et « Regarde les petits êtres qui bougent dans le lointain ; regarde. Ce sont des hommes. » (Houellebecq, 2014b : 29). Mais ces humains, ce souvenir de l'ancienne race dominante va inexorablement s'éteindre : « Leur taux de reproduction, cependant, diminue d'année en année, et leur extinction semble à présent inéluctable. » (Houellebecq, 2014a : 315–316) et « très généralement, les sauvages sont en voie de disparition » (Houellebecq, 2014b : 67). Cette disparition s'est effectuée globalement dans le calme, sans résistance majeure : « On est même surpris de voir avec quelle douceur, quelle résignation, et peut-être quel secret soulagement les humains ont consenti à leur propre disparition. » (Houellebecq, 2014a : 316) et « la vérité, c'est que les hommes étaient simplement en train d'abandonner la partie. » (Houellebecq, 2014b : 45). Enfin, il nous semble fascinant d'observer que l'expression de *nouveau règne* est employée dans les deux romans : « Nous vivons aujourd'hui sous un tout nouveau règne » (Houellebecq, 2014a : 9) et « on n'en

avait pas moins affaire à une nouvelle espèce, et même, à proprement parler, à un nouveau règne » (Houellebecq, 2014b : 345). Ces points communs sont le fondement des thèses utopiques/dystopiques écrites par l'auteur.

Pour comprendre la diégèse de *La Possibilité*, il est nécessaire également d'évoquer le texte intermédiaire de Houellebecq, publié en 2000, *Lanzarote*. Pour la première fois, la secte raëlienne y est évoquée, certes le roman modifie son nom et elle devient la secte des Élohimites, mais la corrélation est claire. Le lieu, Lanzarote, et cette secte sont les deux seuls points communs de leurs diégèses, mais permettent de mieux comprendre le cheminement intellectuel de l'auteur.

Nous allons désormais tenter de démontrer que l'utopie des *Particules* est devenue une dystopie dans *La Possibilité*.

### 3.1.2.3 *La Possibilité* : un roman dystopique ?

La question que nous devons nous poser est : qu'est-ce qui peut faire de ce roman une dystopie ? Après avoir évoqué les points communs fondamentaux, mais peu nombreux, nous allons montrer les contrastes qui existent entre les thèses des deux romans.

La manière dont la disparition de la race humaine s'est produite est bien différente. Dans *Les Particules*, ce sont les découvertes scientifiques de Djerzinski, puis l'aide d'Hubczejak pour promouvoir ces travaux qui en sont la clé. Pour *La Possibilité*, c'est une diégèse plus compliquée. La science joue elle aussi y contribue, le personnage de Savant travaille sur des processus de clonage, mais c'est la religion qui joue le rôle majeur. Elle réussit à amener le dépassement de l'humanité, surtout grâce à une supercherie liée à la science : le soi-disant clonage du prophète, en réalité remplacé par son fils caché ; mais le mouvement ainsi lancé prend rapidement une autre dimension, qui sera décisive pour la suite : « Vous en êtes à combien d'adhérents ? – Sept cent mille. » (Ibid. : 370). L'élohimisme est une religion qui finit par prendre le pas sur toutes les religions, malgré une légère résistance de l'Islam : « L'islam, curieusement, fut un bastion de résistance plus durable. » (Ibid. : 328). Le rôle décisif semble être lié à l'Histoire :

La fonte des glaces intervint au terme de la Première Diminution, et fit passer la population de la planète de quatorze milliards à sept cents millions d'hommes.

La Seconde Diminution fut plus graduelle ; elle se produisit tout au long du Grand Assèchement, et continue de nos jours. (Ibid. : 108)

Le roman contient peu de précisions sur ces épisodes, cependant nous en apprenons plus à la fin, lors du voyage de Daniel<sup>25</sup> : « La Première Diminution en elle-même, c'est-à-dire la fonte des glaces, qui, produite par l'explosion de deux bombes thermonucléaires aux pôles arctique et antarctique [...]. » (Ibid. : 412). Ce sont donc des conflits humains qui ont mené l'humanité à leur perte, c'est confirmé plus concrètement : « une zone qui correspondait à l'ancienne Madrid (la cité avait été détruite par une succession d'explosions nucléaires au cours d'une des dernières phases des conflits interhumains) » (ibid. : 408). Le narrateur néo-humain avoue lui-même en savoir peu sur cette période, sa seule source fiable étant un livre en 23 tomes, *Histoire des civilisations boréales*. Nous apprenons néanmoins que la survie des néo-humains est ici liée à la science :

Il est ironique de penser que la RGS, conçue au départ pour de simples raisons de convenance esthétique, est ce qui allait permettre aux néo-humains de survivre sans grande difficulté aux catastrophes climatiques qui allaient s'ensuivre, et que nul ne pouvait prévoir à l'époque (ibid. : 346)

C'est donc la Reconnaissance Génétique Standard, c'est-à-dire un mode de nourriture semblable aux végétaux, lié notamment au soleil ; qui a permis aux néo-humains de survivre, alors que l'humanité a été décimée. Nous pouvons donc constater un contraste absolu avec le choix du dépassement de l'humanité par elle-même des *Particules*. Si Madrid est citée, New-York l'est aussi : « “Oui, je vis dans les ruines de New York...” répondit Marie<sup>23</sup>. “En plein milieu de ce que les hommes appelaient Manhattan...” » (Ibid. : 188). Il est intéressant de remarquer que la fin de la vie à New-York est un thème déjà abordé par l'écrivain. Dans le texte *Cieux vides*, publié dans *Rester vivant et autres textes*, il imaginait ce qui pourrait advenir de cette ville : « alors qu'à l'horizon les derniers rougeoiements de combats sporadiques s'étendraient peu à peu. Plus tard je pourrais sortir, marcher dans des rues définitivement désertes. » (Houellebecq, 2003a : 59).

Une autre dissemblance importante, c'est la rapidité avec laquelle les événements se déroulent. Dans *Les Particules*, la nouvelle espèce apparaît en 2029 et en 2079, l'humanité a presque intégralement disparu. Connaissant la précision scientifique dont fait généralement preuve Michel Houellebecq, nous sommes dans le droit de penser que ce nombre de quatorze milliards n'a pas été inventé par hasard, mais plutôt en consultant des données démographiques.

Ainsi, en prenant en compte les estimations les plus hautes d'augmentation de la population mondiale, nous n'atteindrions pas le nombre de quatorze milliards avant 2100<sup>41</sup>. Donc la *Première Diminution* ne pourrait pas avoir lieu avant cette date et même sûrement plus tard. Quant au récit de Daniel<sup>25</sup>, il se situe aux alentours de l'an 4000 :

C'est autour de la douzième génération néo-humaine qu'apparurent les premiers doutes concernant l'avènement des Futurs – soit, environ, un millénaire après les événements relatés par Daniel<sup>1</sup> ; c'est à peu près à la même époque que se manifestèrent les premières défections. Un millénaire supplémentaire s'est écoulé (Houellebecq, 2014b : 382)

En l'an 4000 environ, l'humanité en est au même point, elle a presque disparu.

Les néo-humains ne sont pas dans *La Possibilité* l'aboutissement de l'évolution humaine. Leur corps physique s'use et fait l'objet de transferts. D'où les noms, Daniel<sup>24</sup>, Daniel<sup>25</sup> ou Marie<sup>23</sup>. Dans *Les Particules*, l'éternité semble réelle, même pour le corps. Les néo-humains de *La Possibilité* ne sont qu'une espèce intermédiaire avant l'arrivée des *Futurs*. Ils ne sont pas un aboutissement a priori parfait. À la différence des *Futurs* dont la représentation, même mentale, paraît impossible : « Les Futurs, contrairement à nous, ne seront pas des machines, ni même véritablement des êtres séparés. Ils seront un, tout en étant multiples. Rien ne peut nous donner une image exacte de la nature des Futurs. » (Ibid. : 437). Le narrateur Daniel<sup>25</sup>, malgré son renoncement à l'immortalité avec son départ de sa bulle, y croit toujours : « Seuls les Futurs parviendraient, peut-être, à rejoindre le royaume des potentialités innombrables. » (Ibid. : 444) ou encore « car son regard contenait déjà, parfois, l'étincelle annonçant la venue des Futurs. » (Ibid. : 447). Cependant, l'emploi des adverbess *peut-être* et *parfois* nous montre que le doute a envahi l'esprit du néo-humain. La narration nous permet donc de douter de la véracité de cette évolution, qui pourrait être une autre utopie provenant de la Sœur suprême pour maintenir l'espoir d'un futur meilleur pour les néo-humains. Il est remarquable que cette utopie ne soit pas unique. Le titre du roman, *La Possibilité d'une île*, la contient. Le voyage de Marie<sup>23</sup> vers une île potentiellement habitée, où elle pourrait rencontrer des confrères est utopique. Daniel<sup>25</sup> découvre que la mer a presque disparu. Sans mer, pas d'île. Il découvre que ce voyage de Marie<sup>23</sup> est un échec, grâce aussi au message qu'elle a laissé. Son voyage est également un échec, sa volonté première de trouver une communauté néo-humaine à Lanzarote, est rendue impossible par les changements géographiques apparus à cause des différentes phases de *Diminution* et du *Grand Assèchement*. Ces voyages ne sont pas

---

<sup>41</sup> 15,6 milliards exactement, selon Henri Leridon (2020 : 1).

seulement concrets, ils sont aussi suggérés dans le dernier poème de Marie23 : « au milieu du temps » (ibid. : 399). Leurs quêtes respectives se font aussi de manière abstraite. Ils cherchent une issue, qui apparaît encore plus utopique. Il existe donc de l'utopie dans la dystopie elle-même.

Dans *Les Particules*, les néo-humains sont une espèce asexuée. Dans *La Possibilité*, Daniel24 a un contact avec Marie22 dès le début du livre : « les femmes donnent une impression d'éternité » (ibid. : 15). Néanmoins, le narrateur renverse légèrement ce paradigme : « Marie22, si elle existe, est une femme dans la même mesure où je suis un homme ; dans une mesure limitée, réfutable. » (Ibid. : 19). Nous pouvons cependant affirmer, que les deux sexes opposés sont bien présents parmi les néo-humains. Le concept homme/femme a évolué, mais les aspects physiques propres aux deux sexes sont bien présents, que ce soit pour le masculin : « membre viril » (ibid. : 134) ou pour le féminin : « Sa chevelure et sa toison pubienne étaient bouclées, fournies et noires ; son corps harmonieux aux hanches larges, aux seins ronds » (ibid. : 353).

Même si l'acte sexuel paraît absent, le plaisir sexuel existe encore dans *Les Particules*, il est même censé être décuplé.

[...] la fin de la sexualité comme modalité de la reproduction ne signifiait nullement – bien au contraire – la fin du plaisir sexuel. Les séquences codantes provoquant lors de l'embryogenèse la formation des corpuscules de Krause avaient été récemment identifiées, dans l'état actuel de l'espèce humaine, ces corpuscules étaient pauvrement disséminés à la surface du clitoris et du gland. Rien n'empêchait dans un état futur de les multiplier sur l'ensemble de la surface de la peau – offrant ainsi, dans l'économie des plaisirs, des sensations érotiques nouvelles et presque inouïes. (Houellebecq, 2014a : 312)

La forme d'acte sexuel est donc différente pour les néo-humains, elle est plus biologique. Il nous semble, alors, qu'elle n'implique pas forcément l'intervention d'une autre personne, même si, a priori, elle ne l'exclut pas non plus. Cette description succincte ne nous permet pas d'en tirer de conclusion définitive. Dans *La Possibilité*, il n'est plus question de corpuscules de Krause et la situation est bien différente. L'absence de contact direct entre les néo-humains rend les choses plus compliquées, mais certaines formes de désir sexuel subsistent : « “Montre-moi ton sexe ; s'il te plaît.” J'obéis ; je masturbai mon membre viril » (Houellebecq, 2014b : 134). Le voyeurisme d'un acte solitaire remplace le contact physique. De plus, le narrateur n'évoque seulement qu'une nostalgie, pour les néo-humaines, du sexe masculin, pas un désir réel ; mais cette affirmation est légèrement transformée dans la dernière partie du livre, en évoquant Marie22 et Marie23 :

[...] n'avaient elles non plus connu le désir. Ce qu'elles avaient par contre connu, et cela de manière singulièrement douloureuse, c'était la nostalgie du désir, l'envie de l'éprouver à nouveau, d'être irradiées comme leurs lointaines ancêtres par cette force qui paraissait si puissante. (Ibid. : 392)

Si une trace de désir reste présente, le plaisir est absent. Il ne reste que la souffrance. L'explication nous viendrait du fait que le clonage n'a cette fois pas modifié les choses. Pas de plaisir démultiplié, mais une forme de sentiment subsiste. Il nous semble que la lecture continue de la part du néo-humain des différentes formes de jouissances de Daniel1, dues à son activité sexuelle avec Isabelle et surtout avec Esther provoque chez le néo-humain, non pas un désir clair, mais un sentiment de ce manque :

La biochimie sexuelle des néo-humains – et c'était sans doute la vraie raison de la sensation d'étouffement et de malaise qui me gagnait à mesure que j'avancais dans le récit de Daniel1, que je parcourais à sa suite les étapes de son calvaire – était demeurée presque identique. (Ibid. : 302)

La souffrance semble primer sur la joie, le malheur sur le bonheur.

Là encore, la différence entre les deux romans est majeure. Les néo-humains des *Particules* affirment être heureux. Les différentes versions de Daniel ou de Marie ne nous montrent pas vraiment le bonheur : « Même si le vieillissement n'a pas pour nous le caractère tragique qu'il avait pour les humains de la dernière période, il n'est pas exempt de certaines souffrances. Celles-ci sont modérées, comme le sont nos joies ; encore subsiste-t-il des variations individuelles. » (Ibid. : 154). Les néo-humains, qui sont mentionnés en détail, nous apparaissent comme connaissant plus de douleur que de gaieté. Une des explications est donnée par la Sœur suprême : « C'est la souffrance d'être qui nous fait rechercher l'autre, comme un palliatif ; nous devons dépasser ce stade afin d'atteindre l'état où le simple fait d'être constitue par lui-même une occasion permanente de joie » (ibid. : 347). Le fait que nombre de néo-humains décident de quitter leur domicile et donc d'abandonner leur mission, peut nous permettre d'affirmer que cette joie permanente est illusoire. Daniel25 finit même par connaître la souffrance physique : « Physiquement je souffrais, ce qui était une sensation nouvelle pour moi. » (Ibid. : 438). Son voyage dans l'inconnu, vers cette île qu'il imagine, lui fait connaître le manque. Il n'a pas d'eau et en souffre littéralement. La solitude néo-humaine a également l'aspect d'une souffrance. La conclusion de *Daniel25* nous le confirme : « La vie était réelle. »

(Ibid. : 474), ce qui signifie : trop réelle, c'est-à-dire trop difficile, trop douloureuse. Nous pouvons citer encore quelques lignes avant : « Le bonheur n'était pas un horizon possible. » (Ibid. : 474). Sans bonheur, pas d'utopie.

La non-existence de cette île si symbolique des récits utopiques est une forme d'aveu en ce qui concerne ce roman : « Pas de limite donc, de barrière ni d'endroit rédempteur ni satisfaisant pour rétablir la paix avec soi, c'est-à-dire avec la jouissance voire le vieillissement du corps, ni avec l'Autre, puisqu'il n'y a que perte et séparation dans le monde : impossibilité d'une île en somme ! » (David, 2011 : 145).

*La Possibilité* correspond plus aux définitions de la dystopie que nous avons faites, qu'à celles de l'utopie. Sofie Verraest en vient à la même conclusion : « l'enclave néo-humaine est finalement loin d'être utopique. » (2014 : 176). Nous pensons donc que le roman *La Possibilité d'une île* est une dystopie.

Il nous semble dès lors, que Michel Houellebecq a décidé de poursuivre sa thèse utopique des *Particules*, l'a approfondie dans *La Possibilité* ; mais l'a surtout modifiée, transformée en une dystopie. Et ainsi, même dans un récit de science-fiction, il n'y aurait pas d'issue. L'utopie serait en réalité irréalisable : « La dystopie de *La Possibilité d'une île* est l'impossibilité pratique de l'utopie après la fin du monde » (Falongola, 2011 : 320). L'utopie des *Particules élémentaires* serait donc devenue une dystopie dans *La Possibilité d'une île*.

Si ces deux romans permettent à Houellebecq de développer une solution à ses thèmes de prédilection, que sont la religion, le vieillissement des corps ou le sexe, ces solutions deviennent rapidement caduques. Le sexe en est la meilleure illustration, on passe du fantasme absolu avec la possibilité du plaisir démesuré, à une absence quasi-totale de sexe et un manque qui se fait sentir. Des *Particules* à *La Possibilité* ; de l'utopie à la dystopie.

### 3.2 Les autres formes d'utopie/dystopie

L'utopie/dystopie est un des thèmes favoris du romancier : « Les utopies – ou plutôt les contre-utopies (la création d'une nouvelle race humaine immortelle par clonage, les eldorados sexuels des *Particules élémentaires* et de *Plateforme*) – reviennent dans tous les romans de Houellebecq » (Carlston, 2007 : 28). Même si Carlston l'écrit en 2007, cette assertion reste valable pour la majorité des romans de l'écrivain.

### 3.2.1 L'épilogue de *La Carte* : deux formes d'utopie/dystopie

L'épilogue relativement court de *La Carte* dévoile cependant les prémices de deux utopies/dystopies. Celles-ci ne sont ainsi pas développées dans le détail et ne concernent même que les deux dernières parties de cet épilogue, chaque partie introduisant une utopie/dystopie.

#### 3.2.1.1 Une utopie/dystopie socio-économique de la France

Le point de départ de la première utopie/dystopie est la mort de Frédéric Beigbeder en 2036. Quelques années plus tard, Jed Martin sort de son isolement dans son immense propriété d'un village de Creuse et découvre des changements radicaux. Michel Houellebecq aborde ici l'un de ses autres thèmes favoris, le déclin de l'Europe et ici en particulier de la France. Nous pourrions qualifier ce passage d'utopie/dystopie socio-économique. Nous y découvrons que la « France, de toute évidence avait beaucoup changé » (Houellebecq, 2012 : 400). La composition de la population rurale du pays a été bouleversée :

Les habitants traditionnels des zones rurales avaient presque entièrement disparu. De nouveaux arrivants, venus des zones urbaines, les avaient remplacés, animés d'un vif appétit d'entreprise et parfois de convictions écologiques modérées, commercialisables. Ils avaient entrepris de repeupler *l'hinterland* – et cette tentative, après bien d'autres essais infructueux, basée cette fois sur une connaissance précise des lois du marché, et sur leur acceptation lucide, avait pleinement réussi. (Ibid. : 400)

La différence est également économique, la France est devenue un pays « surtout agricole et touristique » (ibid. : 401) et est « redevenue une destination privilégiée du *tourisme sexuel* » (ibid. : 401).

Les stéréotypes sur cette nouvelle France sont légion, dans la description du monde rural : « ces maisons étaient pimpantes, fleuries, bâties dans un respect maniaque de l'habitat traditionnel limousin. Partout dans la rue principale s'ouvraient les devantures de magasins de produits régionaux, d'artisanat d'art » (ibid. : 398) ou dans la fascination pour Paris, qu'il s'agisse de la décoration : « L'intérieur, avec ses lampadaires Art nouveau, ses tables de bois sombre aux piètements de fer forgé, ses banquettes de cuir, voulait manifestement évoquer l'ambiance d'un café parisien de la Belle Époque. » (Ibid. : 399) ou du mythe de la Parisienne :

« La prostitution avait même connu, sur le plan économique, une véritable embellie, due à la persistance, en particulier dans les pays d'Amérique du Sud et la Russie, d'une image fantasmée de la *Parisienne* » (ibid. : 400–401).

Le thème du déclin de l'Europe est également visible, car les touristes ont changé de nationalité : « La plupart des maisons que leurs anciens propriétaires d'Europe du Nord n'avaient plus les moyens d'entretenir avaient, en effet, été rachetées. » (Ibid. : 402). Ce sont désormais des Russes, des Chinois ou des Sud-Américains qui font la richesse de la France. C'est d'ailleurs le seul pays qui semble avoir, en Europe, résisté à toutes les crises économiques : « N'ayant guère à vendre que des hôtels de charme, des parfums et des rillettes – ce qu'on appelle un *art de vivre* –, la France avait résisté sans difficultés à ses aléas. » (Ibid. : 401). Ce passage ne manque pas d'ironie sur ce qu'est devenue l'actuelle troisième puissance économique européenne et sixième puissance économique mondiale.

Même si Michel Houellebecq la présente de manière uniquement positive, ce passage de l'épilogue nous semble être une dystopie socio-économique de la France, elle serait un pays dont l'économie dépend surtout de l'agriculture et du tourisme (sexuel et non sexuel). Cela équivaudrait à dire que la puissance économique de la France de 2040–2050 reposerait sur les mêmes bases que celle du Kenya aujourd'hui.

### 3.2.1.2 Une utopie/dystopie artistique végétale

La deuxième utopie/dystopie apparaît plutôt comme une interprétation du dernier travail artistique de Jed Martin, qui se situe aux alentours des années 2060. Comme toute interprétation, qui plus est artistique, elle est sujette à caution. Il décide de filmer la nature pendant des heures en laissant tourner sa caméra, ensuite il ne reprend que quelques images qu'il superpose à d'autres pour aboutir à de courtes vidéos : « les objets industriels semblent se noyer, progressivement submergés par la prolifération des couches végétales. » (Houellebecq, 2010 : 411). L'artiste est inspiré par un ancien voyage en Allemagne, où les anciennes usines désaffectées de la Ruhr ont été envahies par la flore : « Jed avait été impressionné à l'époque par la densité menaçante des forêts qui, après un siècle d'inactivité à peine, entouraient les usines. » (Ibid. : 413).

La dernière explication artistique de ces vidéos amène le narrateur à évoquer la disparition de l'espèce humaine :

[...] semblant dans les dernières vidéos se faire le symbole de l'anéantissement généralisé de l'espèce humaine. Elles s'enfoncent, semblent un instant se débattre avant d'être étouffées par les couches superposées de plantes. Puis tout se calme, il n'y a plus que des herbes agitées par le vent. Le triomphe de la végétation est total. (Ibid. : 414)

L'espèce humaine n'est cette fois pas remplacée, mais tout simplement anéantie. La nature, le végétal a repris le contrôle. Il nous paraissait nécessaire de mentionner cet épilogue que nous pourrions qualifier de dystopie artistique végétale.

Il est intéressant de remarquer que ce thème a déjà été évoqué par Houellebecq à plusieurs reprises. En effet, dans le recueil de poèmes de 1999, *Renaissance*, il écrit cette strophe : « Les fleurs s'élèvent hors de la terre / Dans leur naïve génération / Le soleil glisse, effet de serre : / Triomphe de la végétation. » (2016 : 928). Le dernier vers nous rappelle cette dystopie végétale, elle n'a rien d'artistique, mais tend à montrer que la nature triomphera et nous dépassera. Cette vision est aussi reprise dans *La Possibilité* où l'on voit « des forêts denses, peuplées de loups et d'ours, gagner rapidement du terrain sur les anciens complexes industriels. » (Houellebecq, 2014b : 419). Notons enfin que cette idée est également présente dans l'essai *Houellebecq économiste*, Bernard Maris nous y promet : « la victoire de la nature sur l'humanité. » (Hildenbrand, 2016 : 267).

*La Carte* nous donne donc une vision dystopique des thèmes du déclin de l'Europe et de la disparition de l'humanité.

### 3.2.2 *La Possibilité* : l'utopie dans l'utopie

Nous devrions ici plutôt intituler cette sous-partie : l'utopie/dystopie dans la dystopie elle-même. En effet, si la dystopie de la disparition de l'humanité et son remplacement est le thème principal du roman, il en découle une autre forme d'utopie/dystopie chère à l'auteur : celle de la distanciation sociale et de la disparition progressive des rapports humains (certes ici néo-humains). Michel Houellebecq l'évoque en 2008 dans sa correspondance avec Bernard-Henri Lévy parue dans *Ennemis publics* : « si les villes devaient disparaître et que la communication se fasse essentiellement virtuelle. » (2008 : 16). Il reprend ce thème en 2020, à la suite du confinement lié à la maladie Covid-19 et fait le rapprochement avec *La Possibilité* : « Quelque chose d'assez morne. Des individus vivant isolés dans leurs cellules, sans contact physique avec leurs semblables, juste quelques échanges par ordinateur, allant décroissant. »

(Houellebecq, 2020 : [en ligne]). Il imagine ainsi que ce virus va accélérer les choses entamées avec les progrès technologiques qui

ont eu pour principale conséquence (pour principal objectif ?) de diminuer les contacts matériels, et surtout humains. L'épidémie de coronavirus offre une magnifique raison d'être à cette tendance lourde : une certaine obsolescence qui semble frapper les relations humaines. (Ibid. : [en ligne]).

L'auteur oublie cependant plusieurs aspects importants de son roman. Tout d'abord les néo-humains Daniel vivent avec les chiens Fox, une présence qui compense en partie l'absence de contacts physiques avec d'autres membres de leur espèce. Chaque réincarnation de Daniel est généralement suivie de celle du chien Fox, qui malgré la similitude exacte ne s'habitue jamais qu'à un seul exemplaire des Daniel. Ensuite, nous découvrons dans le roman plusieurs néo-humains qui ne supportent plus ces contacts uniquement virtuels et abandonnent tout, même leur immortalité, pour enfin rencontrer des néo-humains ou à défaut des humains.

C'est tout d'abord le personnage de Marie<sup>23</sup> qui va rencontrer Esther<sup>31</sup> physiquement, du fait qu'elles vivent toutes les deux dans les ruines de New-York. Puis elle décide de son départ vers l'île de Lanzarote où elle pense rencontrer une communauté d'humains évolués, tandis qu'Esther<sup>31</sup> qui refuse de l'accompagner, estime que cette île abrite plutôt une communauté de néo-humains. Daniel<sup>25</sup>, très troublé par cette défection, finit par faire de même. Le besoin de contact physique est trop fort et pousse petit à petit les néo-humains à renoncer à leur vie éternelle, faite de contacts uniquement virtuels.

Si ses contacts avec les humains redevenus primitifs ne peuvent satisfaire Daniel<sup>25</sup> et lui causent même des souffrances avec le meurtre de son chien Fox, ils ne l'empêchent pas de poursuivre sa quête de cette île et de cette possible communauté. Tous ces éléments nous amènent à considérer que cet espoir qui demeure, ressemble plus à une utopie. On espère atteindre le bonheur par la rencontre d'êtres semblables. L'échec de cet espoir nous conduit cependant à conclure que les choses relèvent, en fin de compte, plutôt de la dystopie.

Le thème de l'univers virtuel et la disparition des contacts physiques ont dans *La Possibilité* un caractère tragique, irréversible et donc dystopique.

### 3.2.3 *Soumission* : utopie ou dystopie politique ?

Michel Houellebecq présente d'autres formes d'utopie/dystopie dans ses romans, que celle de l'avenir de l'espèce humaine. Nous allons étudier l'utopie/dystopie politique, présente dans le roman *Soumission*, et essayer justement de déterminer si c'est une utopie ou une dystopie.

### 3.2.3.1 *Soumission* : nouveau roman à thèse ?

Nous ne pensons pas que *Soumission* corresponde à la définition du roman à thèse de Suleiman déjà mentionnée. Certes, dans son style caractéristique, Michel Houellebecq nous présente une diégèse, par certains côtés, réaliste, mais il ne nous semble pas qu'il essaie de nous convaincre d'une quelconque doctrine politique ou philosophique. De plus, certains éléments apparaissent comme impossibles, même à l'époque de leur lecture : « Les premiers pays susceptibles de s'agréger à la construction européenne seront certainement la Turquie et le Maroc ; ensuite viendront la Tunisie et l'Algérie. » (Houellebecq, 2015 : 157). L'élargissement de l'Union Européenne est dans son ADN depuis sa création en 1957, sous le nom de CEE, et bon nombre de pays européens sont encore des candidats plausibles. L'adhésion de la Turquie ressemble cependant plus à un serpent de mer. Elle souhaite l'intégrer depuis 1987 et a été reconnue officiellement candidate, depuis 1999. Même à l'époque de la rédaction du roman, c'est une longue période. De plus, depuis 2007 les négociations ont été bloquées<sup>42</sup> et n'ont pas repris, ce qui démontre le caractère hautement improbable de la chose. Sans vouloir rentrer dans des considérations géopolitiques détaillées, le Maroc ne reconnaît toujours pas l'indépendance du Sahara occidental et les relations entre l'Algérie et la France restent tendues depuis la guerre d'Algérie (1954-1962). Cette volonté du roman de suivre le modèle de l'Empire romain apparaît plus comme fictionnelle que comme quelque chose de vraisemblable.

En outre, comme le fait remarquer Agathe Novak-Lechevalier, le roman est très ambivalent, c'est-à-dire qu'il peut être souvent interprété d'au moins deux manières. Par exemple, le titre du roman est décrit comme une traduction du mot *Islam*, mais il n'est pas clair si celui-ci vient de celui qui soumet ou de celui qui se soumet. Le lecteur se retrouve ainsi continuellement face à un choix d'interprétation. « En quoi *Soumission* ne saurait en aucun cas être considéré comme un roman à thèse, ni rangé sous aucune bannière. » (Novak-Lechevalier, 2017 : 154).

---

<sup>42</sup> Pour plus d'informations consulter <https://www.senat.fr/rap/r10-677/r10-6770.html> [cit. 12.12.2020 ].

### 3.2.3.2 Présentation de l'utopie/dystopie dans *Soumission*

Le roman en lui-même est d'abord l'histoire d'un universitaire. Pour donner plus de vraisemblance à son texte, Houellebecq a consulté Agathe Novak-Lechevalier, maître de conférences en littérature à l'Université Paris X Nanterre, qu'il remercie à la fin du livre. Elle est d'ailleurs également directrice des cahiers de l'Herne sur l'auteur. Ce personnage de François est dans la quête d'un sens à sa vie, il espère le trouver grâce à la spiritualité, surtout lors de son séjour à Rocamadour, avec la fameuse Vierge noire, mais n'y parvient finalement pas : « Au bout d'une demi-heure je me relevai, définitivement déserté par l'Esprit, réduit à mon corps endommagé, périssable, et je redescendis tristement les marches en direction du parking. » (Houellebecq, 2015 : 170). Dans le dernier chapitre, il semble se convertir à l'Islam : « La cérémonie de la conversion, en elle-même, serait très simple ; elle se déroulerait probablement à la Grande mosquée de Paris » (ibid. : 297). L'emploi du conditionnel dans ce chapitre ne peut permettre d'affirmer de manière indubitable, que cette conversion a eu lieu. Cette conversion, si elle s'est vraiment déroulée, apparaît plus opportuniste que spirituelle. François a connu son sommet intellectuel avec l'édition de la Pléiade sur Huysmans, en passe d'être publiée, et souffre mentalement de sa solitude. La possibilité, grâce à l'Islam, d'obtenir trois femmes jeunes et dévouées (culinairement et sexuellement), qui s'occuperont de lui jusqu'à sa mort, lui apparaît être une meilleure alternative que le suicide, envisagé à plusieurs reprises. L'utopie/dystopie politique du roman est donc plus une toile de fond qu'un sujet central du roman.

Le roman se déroule sept ans après sa publication, en 2022, année d'élections présidentielles en France. Depuis 2017 et la précédente élection, un parti musulman est créé : « Un mois après les résultats du second tour, Mohammed Ben Abbes annonça la création de la Fraternité musulmane. » (Ibid. : 51). Dans un contexte de montée de la violence et de l'insécurité, ce candidat, cinq ans plus tard, arrive au second tour de l'élection présidentielle au détriment du candidat socialiste et se retrouve qualifié face à Marine Le Pen, candidate de l'extrême droite. Le séisme politique du roman est en marche : « le système politique dans lequel je m'étais, depuis mon enfance, habitué à vivre, et qui depuis pas mal de temps se fissurait visiblement, pouvait éclater d'un seul coup. » (Ibid. : 78). Après de nouvelles violences et un report du second tour de l'élection, un front républicain est créé pour ne pas amener l'extrême droite au pouvoir : « L'information éclata, en effet, peu après quatorze heures :

l'UMP, l'UDI et le PS s'étaient entendus pour conclure un accord de gouvernement, "un front républicain élargi", et se ralliaient au candidat de la Fraternité musulmane. » (Ibid. : 150).

La fiction politique avec des personnages réels : Le Pen, Valls, Coppé ou Bayrou se transforme petit à petit en utopie/dystopie. Les changements dans la société se produisent rapidement et touchent principalement les femmes :

Et l'habillement féminin s'était transformé, je le ressentis immédiatement sans parvenir à analyser cette transformation ; le nombre de voiles islamiques avait à peine augmenté, ce n'était pas cela, et il me fallut presque une heure de déambulation pour saisir, d'un seul coup, ce qui avait changé : toutes les femmes étaient en pantalon. (Ibid. : 177)

Les études sont limitées et réservées principalement aux musulmanes : « Les étudiantes étaient maintenant, bien entendu, voilées » (ibid. : 267). La plupart des femmes ne peuvent plus exercer un métier, c'est le retour d'une société patriarcale : « Un autre succès immédiat était le chômage, dont les courbes étaient en chute libre. C'était dû sans nul doute à la sortie massive des femmes du marché du travail » (ibid. : 199). Les femmes ont désormais un rôle presque exclusivement démographique à jouer et ce rôle se couple au retour du mariage de raison, initié à l'origine par un essai du philosophe Pascal Bruckner. La polygamie est ainsi désormais légale et encouragée.

Les femmes ne sont pas les seules influencées par ces modifications dans la vie quotidienne. Certains magasins changent ou évoluent, certaines boutiques de vêtements, comme *L'homme moderne*, ferment. Le service de restauration du train propose une variante hallal dans son menu. Ou encore le port de la toge pour les convertis, qui devient également une obligation. Après la baisse du chômage, arrive celle de la délinquance. L'utopie/dystopie touche ainsi tous les domaines de la société.

L'un des nombreux thèmes de prédilection de l'écrivain est le déclin de l'Occident en général et de l'Europe en particulier. Dans le livre, les différents personnages n'ont pas le même point de vue sur les dates de ce déclin. Rediger estime qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, l'Europe était à son apogée et comprend sa chute à Bruxelles après la fermeture d'un hôtel Art nouveau : « l'Europe avait déjà accompli son suicide. » (Ibid. : 256). Il poursuit en disant que cette fin a eu lieu avec la Première Guerre mondiale. Le narrateur François partage son point de vue sur cet effondrement de l'Europe, mais le date plus tôt, avec la guerre franco-prussienne de 1870. L'élection de Ben Abbes amène cependant un changement majeur :

Dans les pages internationales, j'appris par ailleurs que les négociations avec l'Algérie et la Tunisie en vue de leur adhésion à l'Union européenne avançaient rapidement, et que ces deux pays devraient avant la fin de l'année prochaine rejoindre le Maroc au sein de l'Union ; des premiers contacts avaient été pris avec le Liban et l'Égypte. (Ibid. : 211)

Le projet de Ben Abbas de fonder un ensemble rappelant l'Empire romain se dessine, simplement celui-ci ne serait pas seulement méditerranéen, mais inclurait aussi l'Europe du Nord. Une union, beaucoup plus puissante économiquement et démographiquement, naîtrait donc pour concurrencer plus efficacement les puissances étatsunienne et chinoise. Cette nouvelle force favoriserait aussi le retour au premier plan de la France et de la langue française : « Avec l'adhésion des pays arabes, l'équilibre linguistique européen va se déplacer en faveur de la France. » (Ibid. : 291). L'utopie/dystopie est couronnée par la probable élection comme président de cet ensemble euro-méditerranéen de Ben Abbas, sorte de nouvel empereur comparé, entre autres, à Auguste.

L'Islam progresse partout, ce qui nous rappelle la progression de l'Église élohimite dans *La Possibilité* : « des partis musulmans nationaux appartenaient déjà à des coalitions de gouvernement en Angleterre, en Hollande et en Allemagne ; mais la Belgique était le deuxième pays, après la France, où le parti musulman se retrouvait en position majoritaire. » (Ibid. : 278). Le contrôle de l'Europe se fait très rapidement et sans réelle résistance des autres religions monothéistes. La garantie du respect des religions du Livre facilite cet état de fait. Seul le judaïsme est dans une situation plus compliquée, à cause du problème israélo-palestinien, et la grande majorité des juifs quitte la France pour Israël. L'utopie/dystopie ne va pas plus loin, mais nous laisse entrevoir que l'Islam devrait être mondial : « il serait universel, où ne serait pas. » (Ibid. : 274). Il est même expliqué qu'il doit être mondial pour survivre, dans une comparaison avec le communisme trotskiste.

### 3.2.3.3 *Soumission* : utopie ou dystopie ?

Nous allons essayer de caractériser cette utopie/dystopie politique. Pour cela nous devons adopter différents points de vue. Ce roman apparaît plus comme une dystopie pour la grande majorité de la gent féminine, l'universitaire Marie-Françoise ne peut plus exercer sa profession parce qu'elle est une femme : « leur départ à la retraite était devenu une certitude. » (Ibid. : 163). La mise à la retraite ou l'interdiction d'exercer une profession, l'impossibilité de

porter certains vêtements ou l'absence de femmes lors de cérémonies officielles font penser à un totalitarisme pour les femmes, en cela il se rapproche de la dystopie. Seules certaines femmes, le plus souvent jeunes, acceptent cette condition : « En régime islamique, les femmes – enfin, celles qui étaient suffisamment jolies pour éveiller le désir d'un époux riche – avaient au fond la possibilité de rester des enfants pratiquement toute leur vie. » (Ibid. : 226–227). Leur perte d'autonomie ne leur pose pas de problème particulier.

Les différents hommes politiques de droite, de gauche et même d'extrême droite ou d'extrême gauche devraient aussi considérer ce régime islamique comme une dystopie. Le régime se transforme, le pouvoir leur échappe, ils ne contrôlent plus les institutions, la dystopie semble complète, mais là encore une exception se forme :

Les éléments d'un débat politique se mettaient ainsi peu à peu en place. Ce serait un débat d'un type nouveau, très différent de ceux qu'avait connus la France au cours des dernières décennies, ressemblant davantage à celui qui existait dans la plupart des pays arabes ; mais ce serait, quand même, une espèce de débat. Et l'existence d'un débat politique même factice est nécessaire au fonctionnement harmonieux des médias, peut-être même à l'existence au sein de la population d'un sentiment au moins formel de démocratie. (Ibid. : 201)

Des voix se lèvent, une opposition à visages multiples se forme, un débat existe. La démocratie est préservée, même si de façon illusoire.

Dans les deux cas cependant, nous remarquons un point commun. Les choses se déroulent sans protestation majeure, une forme de résignation existe. Nous pouvons la rapprocher des *Particules élémentaires*, où la race humaine accepte sa disparition sans réelle objection : « l'ambiance générale demeurant celle d'une acceptation tacite et languide » (ibid. : 204). Les changements, les évolutions se font, pour la plupart, lentement, mais sûrement.

Le point de vue qui nous intéresse le plus sur le jugement de ce régime islamique est celui du narrateur François. Il est considéré par Novak-Lechevalier comme « l'un des personnages les plus ternes du roman Houellebecquien. » (2017 : 154). Ce personnage de Français moyen (au niveau physique et psychologique), sans relief, se trouve cependant face à un choix déterminant et représentatif de la nouvelle société décrite dans le roman.

Sa vie ne tenait qu'à sa recherche académique sur Huysmans. Une fois sa carrière de professeur terminée, il ne sait pas vraiment quoi faire. Ses souffrances physiques augmentent. Ses souffrances psychologiques plus encore, sa solitude lui pèse, il n'est pas capable d'envisager une vie de couple avec son amante Myriam, mais son absence le fait souffrir. Il envisage à plusieurs reprises le suicide. Le bonheur n'apparaît pas comme une possibilité pour

lui. Il obtient cependant un sursis avec son travail sur Huysmans pour la Pléiade. Il a pourtant conscience qu'après, son travail de recherche sera à jamais terminé.

Il se rend bien compte de cette situation : « il me fallait bien reconnaître que j'allais mourir à ce rythme, mourir rapidement, malheureux et seul, et avais-je envie de mourir rapidement, malheureux et seul ? En définitive, moyennement. » (Houellebecq, 2015 : 249). Le malheur, dû notamment à la solitude, est et sera son quotidien. Seule l'utopie/dystopie pourrait être une solution à son bonheur. La situation politique, même si elle l'intéresse tardivement, l'indiffère globalement, il ne défend ou n'adhère à aucune tendance. La religion n'a pas été non plus une solution pour lui, la Vierge noire de Rocamadour ne lui a pas causé de révélation, pas plus que ses séjours au monastère de Ligugé. De plus, ses idées ne vont pas à l'encontre des principes de l'Islam, comme nous le rappelle ce dialogue avec Myriam :

« Ça ne t'ennuie pas que je te dise que tu es un macho ?

– Je ne sais pas, c'est peut-être vrai, je dois être une sorte de macho approximatif ; en réalité je n'ai jamais été persuadé que ce soit une si bonne idée que les femmes puissent voter, suivre les mêmes études que les hommes, accéder aux mêmes professions, etc. Enfin on s'y est habitués, mais est-ce que c'est une bonne idée, au fond ? » (Ibid. : 41)

Ce qui dit le narrateur au début du roman est finalement appliqué dans les grandes lignes, par le régime islamique français mis en place. L'Islam devient donc une solution de commodité, envisageable, non pas totalement comme une adhésion spirituelle, mais comme une conversion de circonstances. La possibilité d'avoir trois femmes, qui lui procureront des plaisirs gastronomiques et sexuels jusqu'à sa mort, une richesse garantie par un nouveau poste à l'université, de plus sans contrainte majeure (adieu les doctorants !), une renommée assurée par sa publication dans la Pléiade, tout cela semble lui faire accepter l'inéluctable, sa conversion à l'Islam. La dernière phrase du roman, comme souvent très symbolique chez Houellebecq, paraît confirmer ce postulat : « Je n'aurais rien à regretter. » (Ibid. : 300).

Pour le narrateur, ce régime islamique et cette percée de l'Islam en France, en Europe, voire à l'avenir dans le monde, semble être une utopie et non une dystopie. Cette utopie lui permettrait, au moins en apparence, de transformer son malheur en bonheur. C'est le principe même de l'utopie. *Soumission* est donc, de ce point de vue, a priori une utopie politique. Cette dernière phrase est cependant très ambiguë et l'écriture de ce dernier chapitre au conditionnel ne permet pas de lever les doutes. D'ailleurs, « Michel Houellebecq a déclaré que cette phrase pouvait être comprise exactement en sens inverse : le narrateur aurait en réalité tout à regretter »

(Novak-Lechevalier, 2017 : 154). La dualité de cette dernière phrase de *Soumission*, cette fin ouverte ne nous permettent pas d'être affirmatif, mais il nous semble que le personnage de François, passé tout près de l'utopie, sombre à nouveau dans la dystopie.

Là encore, l'utopie/dystopie nous permet de retrouver les thèmes favoris de Michel Houellebecq, le vieillissement des corps, la solitude, le sexe ou la religion et une fois de plus la solution de ces problèmes a priori utopique semble se transformer en dystopie.

### 3.2.4 L'euphorie/dysphorie sexuelle dans les romans houellebecquiens

Un des autres thèmes majeurs de l'œuvre de Michel Houellebecq est le sexe. On le retrouve dans tous ses romans et même dans sa poésie. Il est cependant plus ou moins présent suivant les ouvrages. Nous pouvons affirmer que le roman qui évoque le plus la sexualité est *Plateforme*. Cette assertion est confirmée par les statistiques, *Plateforme* étant le roman qui possède « la plus grande concentration de termes de sexe par rapport au nombre de pages » (Clément, 2011 : 178). De plus, ce roman introduit dans son récit diégétique, le tourisme sexuel.

#### 3.2.4.1 L'euphorie/dysphorie sexuelle

Nous devons d'abord définir la notion d' « euphorie ». Le *Trésor de la langue française informatisé* dégage deux catégories dans sa définition, celle plus usuelle est divisée en quatre sous-catégories : « Sentiment de bien-être, d'épanouissement physique, spirituel.<sup>43</sup> » (TLFi : [en ligne]), « Sérénité de l'âme. » (Ibid. : [en ligne]), « [En parlant d'un pays, d'une collectivité] Bien-être, prospérité. » (Ibid. : [en ligne]). Ces trois variantes se rejoignent pour exprimer le bonheur physique et psychique. La quatrième sous-catégorie émet un bémol : « État de confiance, d'optimisme parfois excessif ou injustifié. » (Ibid. : [en ligne]). Elle se rapproche de la définition donnée en médecine : « Impression de bien-être, de soulagement, parfois illusoire, provenant soit d'une amélioration de l'état de santé, soit de l'action de certains médicaments ou stupéfiants. » (Ibid. : [en ligne]). Ces deux dernières définitions nuancent ce bien-être. Il est illusoire, excessif ou injustifié, en cela elles font un bon parallèle avec l'utopie/dystopie en

---

<sup>43</sup> <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4161220305>; [cit. 15.05.2020].

littérature. À la différence de la dystopie, le *TLFi* n'oublie pas la notion de « dysphorie », mais l'explication est succincte : « État de malaise, d'angoisse.<sup>44</sup> » (Ibid. : [en ligne]). Là encore, ce terme provient du vocabulaire médical. Le *Littré* ne dit pas autre chose : « *Terme de médecine. État de malaise et d'anxiété.*<sup>45</sup> » (Littré : [en ligne]). L'euphorie sexuelle dont nous allons parler dans notre analyse est donc un sentiment de bien-être physique et mental provoqué par un acte sexuel. Elle amène le *bonheur*. La dysphorie sexuelle est son contraire, c'est-à-dire que l'acte sexuel n'apporte pas les attentes escomptées, la mélancolie demeure. Elle amène ou ne permet pas de faire disparaître le *malheur*. Ces notions se rapprochent donc de l'utopie/dystopie. Nous essayerons dans notre analyse de démontrer que la majorité des personnages houellebecquiens recherchent cette euphorie sexuelle, mais qu'elle finit toujours par se transformer en dysphorie sexuelle. En cela, le parallèle avec l'utopie/dystopie est encore plus parlant.

Dans cette quête d'euphorie sexuelle, la qualité des rapports sexuels joue un rôle primordial. Nous allons donc d'abord définir ce qu'est un rapport sexuel qui se passe bien. Le plaisir des deux partenaires semble un critère objectif, mais Alfred Charles Kinsey va plus loin : « Kinsey est l'auteur qui a poussé le plus loin la tendance à identifier la sexualité à une économie rationnelle de la production d'orgasmes » (Bozon, 1999 : 12). Concept qui rappelle étrangement le rapprochement fait entre libéralisme et sexualité par Houellebecq, dans *Extension*. Kinsey approfondit encore les choses : « L'orgasme est le but, la preuve et la réalité profonde de la sexualité ; c'est également l'unité de compte de l'activité sexuelle » (ibid. : 12), selon lui, seul l'orgasme compte. Ces travaux sont nuancés par William H. Masters et Virginia E. Johnson qui mettent aussi en avant la qualité des orgasmes obtenus. Les deux sexologues établissent que « l'acte sexuel bien accompli devient la forme suprême de communication entre conjoints, et de bien-être pour chacun d'eux » (ibid. : 13). Nous nous en tiendrons donc à cette définition par la suite.

### 3.2.4.2 Sexualité : norme et déviances

Il nous semble tout d'abord nécessaire de définir ce qu'est une sexualité considérée comme normale. Pendant plusieurs siècles, la position, considérée comme la plus naturelle, impliquait que l'homme soit sur la femme, position qualifiée du missionnaire en France ou d'anglo-américaine par Kinsey. Pendant longtemps le fait que la femme se trouve au-dessus de

---

<sup>44</sup> <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4161220305>; [cit. 15.05.2020].

<sup>45</sup> <https://www.littré.org/definition/dysphorie> [cit. 15.05.2020].

l'homme n'est pas recommandé, car cela lui donne une position de domination. Même Masters et Johnson, sans l'interdire, recommandent qu'elle soit plus courte que les autres, l'homme est censé être l'initiateur principal du désir et ne peut donc pas être trop longtemps dominé. Nous étions dans les années 1970. Les deux sexologues recommandent plutôt une position latérale, où aucun des partenaires ne supporte le poids de l'autre. La multiplication des sexologues et de leurs ouvrages ou encore la popularisation et la diffusion de la littérature asiatique ont abouti à une multiplication des positions possibles et considérées aujourd'hui comme étant la norme. Des articles de magazines féminins préconisant de sept à dix positions, en passant par le Kâmasûtra et ses soixante-quatre positions, jusqu'à une bible du sexe de 2015<sup>46</sup> en mentionnant deux cent quatre-vingt-onze, il est difficile, pour ne pas dire impossible de fixer une norme. L'époque du coït dans un but uniquement reproductif est révolue. Il existe, d'ailleurs, de nombreux passages dans les romans Houellebecquiens qui affirment le dégoût de la paternité des personnages, qu'ils soient père ou non, ou qui critiquent la logique de la reproduction humaine en elle-même. Citons-en un en exemple :

[...] le seul projet de l'humanité c'est de se reproduire, de continuer l'espèce. Cet objectif a beau être de toute évidence insignifiant, elle le poursuit avec un acharnement effroyable. Les hommes ont beau être malheureux, atrocement malheureux, ils s'opposent de toutes leurs forces à ce qui pourrait changer leur sort ; ils veulent des enfants, et des enfants semblables à eux, afin de creuser leur propre tombe et de perpétuer les conditions du malheur. (Houellebecq, 2014b : 248)

Cette indifférence et ce dégoût, face à la paternité ou à la maternité est bien visible dans *Les Particules*, Bruno ne sait pas quoi faire avec son fils, il ne sait pas ce qu'il pourrait bien lui transmettre. Quant à Christiane, c'est pire, elle se rend compte qu'elle le préférerait mort, mais aurait quand même de la peine. La palme de l'indifférence revient cependant à Daniell : « Le jour du suicide de mon fils, je me suis fait des œufs à la tomate. » (Houellebecq, 2014b : 31). Comme nous l'avons déjà remarqué, seul le personnage de Michel dans *Plateforme* envisage sérieusement d'avoir des enfants avec Valérie. Il ne déborde, certes pas d'enthousiasme, mais il n'y est pas du tout opposé. Cela montre, comme nous le verrons par la suite, que le couple Michel-Valérie est une exception. Cette possibilité de paternité est à rapprocher de ce poème apaisé du recueil *La Poursuite du bonheur* :

---

<sup>46</sup> [https://books.google.cz/books/about/La\\_bible\\_du\\_sexe.html?id=44IjrgEACAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.cz/books/about/La_bible_du_sexe.html?id=44IjrgEACAAJ&redir_esc=y) [cit. 12.05.2022].

Photographies de ses enfants,  
Cet amour inconditionnel.  
Il faut mourir, un jour, pourtant ;  
Nous nous reverrons tous au ciel. (Houellebecq, 2016 : 208)

Si le nombre de positions évolue, les pratiques également. La fellation qui est très présente dans l'œuvre houellebecquienne, en est un bon exemple : « La sexualité orale, dont la perception comme pratique sexuelle est relativement récente, est au contraire un bon exemple de labilité symbolique des pratiques, dans la mesure où sa signification s'est radicalement transformée à l'époque contemporaine. » (Bozon, 1999 : 3). Face à ce constat, nous n'allons donc pas vraiment développer cet aspect. La fellation étant devenue la norme, son attrait pour notre étude s'estompe un peu. Nous essayerons quand même d'expliquer pourquoi Michel Houellebecq éprouve tant d'attrait à cette pratique.

Si la fellation s'est normalisée dans les sociétés occidentales contemporaines, il n'en est pas de même de la pénétration anale :

L'évolution historique de la catégorie médiévale de sodomie jusqu'à l'époque contemporaine fait apparaître la persistance de catégories d'actes négatifs et donc de comportements transgressifs qui, même si leur contenu a changé, contribuent à construire la normalité sexuelle. (Ibid. : 3)

Ou encore un peu plus loin dans le texte, le directeur de recherche à l'Ined<sup>47</sup> précise que la sodomie « continue à jouer le rôle d'un au-delà dangereux de la sexualité civilisée » (ibid. : 18). Nous verrons que cette pratique, malgré son caractère transgressif, est régulièrement réalisée dans les romans houellebecquiens. Michel Foucault montre, d'ailleurs, une émergence de ces sexualités discordantes :

La société « bourgeoise » du XIX<sup>e</sup> siècle, la nôtre encore sans doute, est une société de la perversion éclatante et éclatée. [...] Il s'agit plutôt du type de pouvoir qu'elle a fait fonctionner sur le corps et sur le sexe. Ce pouvoir justement n'a ni la forme de la loi ni les effets de l'interdit. Il procède au contraire par démultiplication des sexualités singulières. Il ne fixe pas de frontières à la sexualité ; il en prolonge les formes diverses, en les poursuivant selon des lignes de pénétration indéfinie. Il ne l'exclut pas, il l'inclut dans le corps comme mode de spécification des individus. Il ne cherche pas à l'esquiver ; il attire ses variétés par des spirales où plaisir et

---

<sup>47</sup> Institut national d'études démographiques.

pouvoir se renforcent ; il n'établit pas de barrage ; il aménage des lieux de saturation maximale. Il produit et fixe le disparate sexuel. La société moderne est perverse, non point en dépit de son puritanisme ou comme par le contre-coup de son hypocrisie ; elle est perverse réellement et directement. (2007 : 64–65)

Ici apparaissent également les déviances comme la double pénétration liée à l'échangisme, le sadomasochisme, la zoophilie et la pédophilie qui sont des pratiques évoquées par Houellebecq et dont nous parlerons plus tard.

La prostitution est également un interdit, tout du moins dans la législation française, ainsi elle est mal acceptée et considérée comme une déviance. Il existe plusieurs catégories de clients de la prostitution. Plusieurs chercheurs comme Sven-Axel Månsson, Annick Prieur, Arnhild Taksdal, Daniel Welzer-Lang, etc., ont essayé d'en faire une typologie plus précise. Mathilde Darley tente de faire un condensé de ses recherches en soulignant quatre catégories principales. Deux d'entre elles nous intéressent plus particulièrement :

[...] ceux pour lesquels la sexualité prostitutionnelle constitue la seule forme de sexualité possible, les hommes qui voient dans l'acte sexuel une nécessité physique justifiant certaines pratiques de consommation, parmi lesquelles la prostitution présente l'avantage de ne pas requérir d'investissement émotionnel (2007 : 288)

Les héros houellebecquiens rentrent, en effet, exclusivement dans ces deux catégories. Nous considérons que les deux autres catégories, celle où les clients cherchent ce qu'ils n'ont pas dans leur couple et celle où les hommes recherchent une ancienne domination sur les femmes, n'entrent pas dans le cadre houellebecquien. En effet, si avec les prostituées qui exercent dans la rue « la fellation constitue la majorité des pratiques sexuelles » (Welzer-Lang, Barbosa, Mathieu, 1994 : 16) et pour celles qui travaillent dans une chambre « la fellation n'occupe ici qu'une place secondaire dans le sens où elle fait partie de l'acte "complet" » (ibid. : 18), cela ne peut être une motivation pour les personnages des romans du Goncourt 2010. Comme nous le verrons, la fellation n'est jamais refusée dans le couple et elle est même souvent pratiquée. Il en va de même pour les autres formes de sexualité. Quant à la quatrième catégorie, ce n'est pas non plus un problème rencontré dans l'œuvre de Houellebecq, mais nous y reviendrons plus en détail ultérieurement.

À l'inverse, les deux premières catégories nous paraissent correspondre parfaitement et nous allons l'illustrer par deux exemples. Dans la première nous pouvons inclure Raphaël Tisserand d'*Extension* : « "Putain, j'ai vingt-huit ans et je suis toujours puceau ! ..." Je m'en

suis quand même étonné ; il m'a alors expliqué qu'un reste d'orgueil l'avait toujours empêché *d'aller aux putes*. » (Houellebecq, 2001 : 99). Il n'a, certes, pas franchi le pas, mais il l'envisage clairement :

« Tu comprends, j'ai fait mon calcul ; j'ai de quoi me payer une pute par semaine ; le samedi soir, ça serait bien. Je finirai peut-être par le faire. Mais je sais que certains hommes peuvent avoir la même chose gratuitement, *et en plus avec de l'amour*. Je préfère essayer ; pour l'instant, je préfère encore essayer. » (Ibid. : 99)

Tisserand n'a pas accès à une vie sexuelle, c'est un perdant du système. Il ne peut donc avoir que des prostituées. C'est pour lui, même s'il ne s'avoue pas encore vaincu, la seule forme de sexualité possible.

Dans *Soumission*, François a de grosses difficultés à se sociabiliser. Ses relations sexuelles se font principalement avec des étudiantes, la perte de son poste a pour conséquence l'absence d'opportunités de ce type. Mais ses besoins sexuels demeurent et la perspective d'une relation durable ne l'enthousiasme pas : « si après ces quelques semaines je me décidais à rencontrer l'une de mes nombreuses homologues féminines, que pourrait-il s'ensuivre ? Panne érectile d'un côté, sécheresse vaginale de l'autre ; il valait mieux éviter ça. » (Houellebecq, 2015 : 185). Sa conclusion est rapide, il préfère faire appel aux services de prostituées. Il entre bien dans la deuxième catégorie définie plus haut.

Notre analyse de l'œuvre de l'écrivain nous amène à désigner une cinquième catégorie, non mentionnée par ces sociologues : celle où la prostituée est employée pour le couple, pour permettre la sexualité de groupe. Le sociologue Francesco Alberoni explique cette attirance pour la prostitution dans son essai intitulé *L'Érotisme* : « les fantasmes "masculins ne sont pas sans rapport avec la prostitution" » (Clément, 2004 : 103). Cette explication peut, au moins partiellement et au moins lors de la première utilisation de ces services, correspondre à toutes les catégories que nous avons relevées.

Pour les deux premières catégories et encore plus pour la première, nous pouvons en conclure que le fait d'avoir recours à la prostitution est d'abord une compensation frustrante par rapport à une relation sexuelle non tarifée. La négation des clients de se considérer comme tels, tend à le prouver : « La plupart des clients ont intériorisé le stigmate inhérent aux formes de sexualité prostitutionnelle et se placent tout d'abord dans une position de déni par rapport à toute éventuelle implication dans le milieu prostitutionnel » (Darley, 2007 : 289). Citons encore une autre source pour montrer que cette caractéristique n'est pas isolée :

S'il explique avoir payé pour un service sexuel, il refuse de se considérer comme "client"... En effet, la lecture de l'entretien rend compte de la complexe intrication entre la satisfaction d'un fantasme réalisé et le déni – répété et transversal – de la dimension commerciale des échanges. (Roux, 2009 : 3)

Le refus d'admettre l'évidence s'explique assez aisément : « Les arguments alors avancés pour persuader l'enquêteur de sa non-appartenance au "groupe" des clients témoignent de la perception par le client lui-même de cette forme de sexualité comme négative et déviante. » (Darley, 2007 : 289). Les clients ont donc un sentiment de honte par rapport à leur statut, ils n'assument pas leurs actes. Ils ont conscience que ce qu'ils font est mal et anormal. Le plaisir immédiat de ces relations est contrebalancé par la non-acceptation de leur statut. Il est intéressant de remarquer, qu'à la manière de Michel Houellebecq dans *Extension*<sup>48</sup>, la chargée de recherche au CNRS conclut, à la suite des témoignages qu'elle a recueillis, que les clients appartiennent : « à la catégorie des "perdants", tant au jeu économique qu'à celui de l'amour » (ibid. : 289). L'euphorie immédiate de l'acte est vite compensée par la dysphorie honteuse du statut de cet acte.

Si nous avons beaucoup évoqué les motivations des clients et leur plaisir, il est nécessaire également de comprendre pourquoi les prostituées choisissent cette voie et ce qu'elles éprouvent. En effet, les péripatéticiennes sont pour la majorité d'entre elles motivées « par la perspective de gains financiers » (ibid. : 292). Ces professionnelles ne font pas toujours d'effort : « la prostituée professionnelle, elle s'amuse pas à gémir, elle bouge même pas avec son client. » (Welzer-Lang, Barbosa, Mathieu, 1994 : 30) ou encore en Thaïlande : « – Donc voilà, ce n'était pas terrible-terrible non plus... elle était un peu molle. – Ça veut dire quoi "un peu molle" ? – Ben... Elle ne faisait pas grand-chose... – Elle attendait que ça se passe ? – Voilà, c'est ça. » (Roux, 2009 : 12). Ces écrits représentent la large majorité des actes sexuels tarifés, là encore ce n'est pas le cas dans l'œuvre houellebecquienne, comme nous le verrons, le rapport serait plutôt inversé. Clément enfonce le clou : « il y a maintes raisons pour lesquelles une femme s'adonne à la prostitution. Toutefois, le plaisir éprouvé, la sensualité ou l'appétit sexuel font rarement partie de ses motifs. » (Clément, 2004 : 104). Il nous faut cependant nuancer toutes ces citations, car il est généralement admis que les prostituées ont une « aptitude qui leur est publiquement reconnue à contrôler le plaisir

---

<sup>48</sup> Une forme d'intertextualité bien involontaire puisque de son propre aveu, la chercheuse si elle a déjà lu Houellebecq, n'a jamais lu *Extension*.

masculin » (Darley, 2007 : 297) et que parfois selon elles « il nous arrive de jouir » (Delory-Momberger, 2008 : 66). Si l'euphorie sexuelle peut être atteinte par les deux protagonistes, il reste quand même rare pour la péripatéticienne.

Tous les narrateurs humains houellebecquiens étant des hommes, nous remarquons une sorte d'idéal masculin qui se développe dans les actes sexuels. Foucault présente ainsi la pénétration : « Il faut entendre que le rapport sexuel – toujours pensé à partir de l'acte-modèle de la pénétration [...] » (2008 : 279). La pénétration apparaît donc comme une composante de base. Il évoque également les rapports de pouvoir dans les rapports sexuels. En ce qui concerne la pénétration justement, Murielle Lucie Clément analyse un passage de *Plateforme* où Michel fantasme une relation sexuelle avec Aïcha, femme de ménage et amante de son père défunt, en s'appuyant encore sur le travail d'Alberoni : « Nous pouvons lire que l'échange se fait rapidement. La pénétration y est presque immédiate. Cette soudaineté dans l'échange, Alberoni la commente comme un des fantasmes masculins. » (Clément, 2004 : 100). La pénétration apparaît donc comme une constituante primordiale du rapport et aussi une finalité à atteindre le plus rapidement possible.

### 3.2.4.3 *Plateforme* : l'euphorie/dysphorie du tourisme sexuel

*Plateforme* est le troisième roman de Michel Houellebecq et pas le moins polémique. Le tourisme sexuel, surtout en Thaïlande mais aussi à Cuba, y est présenté de manière détaillée et représente la toile de fond du roman.

#### 3.2.4.3.1 Le tourisme sexuel comme pratique économique et libérale

Nous pourrions considérer que *Plateforme* est le prolongement d'*Extension* en ce qui concerne son approche du sexe. En effet, dans celui-ci, l'auteur y fait une analogie entre le libéralisme économique et le libéralisme sexuel :

Tout comme le libéralisme économique sans frein, et pour des raisons analogues, le libéralisme sexuel produit des phénomènes de paupérisation absolue. Certains font l'amour tous les jours ; d'autres cinq ou six fois dans leur vie, ou jamais. Certains font l'amour avec des dizaines de femmes ; d'autres avec aucune. C'est ce qu'on appelle la « loi du marché ». Dans un système économique où le licenciement est prohibé, chacun réussit plus ou moins à trouver sa place.

Dans un système sexuel où l'adultère est prohibé, chacun réussit plus ou moins à trouver son compagnon de lit. En système économique parfaitement libéral, certains accumulent des fortunes considérables ; d'autres croupissent dans le chômage et la misère. En système sexuel parfaitement libéral, certains ont une vie érotique variée et excitante ; d'autres sont réduits à la masturbation et la solitude. (Houellebecq, 2001 : 100)

Il existe donc des inégalités dans les deux systèmes. Il nous semble que *Plateforme* tente de les gommer, tout du moins partiellement.

Dans ce roman, Michel le narrateur rencontre lors d'un voyage en Thaïlande le personnage de Valérie, une professionnelle du tourisme. Si le métier de Valérie paraît, dans un premier temps, secondaire ; il va jouer un rôle primordial dans la diégèse du roman. Valérie et son chef Jean-Yves se trouvent dans une impasse, ils ont obtenu un poste plus important dans le groupe hôtelier *Aurore*<sup>49</sup>. Ils doivent relancer les clubs de vacances, mais n'arrivent pas à identifier les réels problèmes de ceux-ci. En effet, les clients affirment être satisfaits, mais ne reviennent pas ou peu. C'est Michel qui finit par proposer une solution, en présentant son utopie :

Donc, poursuivis-je, d'un côté tu as plusieurs centaines de millions d'Occidentaux qui ont tout ce qu'ils veulent, sauf qu'ils n'arrivent plus à trouver de satisfaction sexuelle : ils cherchent, ils cherchent sans arrêt, mais ils ne trouvent rien, et ils en sont malheureux jusqu'à l'os. De l'autre côté tu as plusieurs milliards d'individus qui n'ont rien, qui crèvent de faim, qui meurent jeunes, qui vivent dans des conditions insalubres, et qui n'ont plus rien à vendre que leur corps, et leur sexualité intacte. C'est simple, vraiment simple à comprendre : c'est une situation d'échange idéale. (Houellebecq, 2004 : 234)

Les concepts de libéralismes économique et sexuel, présentés dans *Extension*, sont donc ici prolongés et même poussés à l'extrême. Le tourisme sexuel ne se cache plus (ou presque), il devient quasiment généralisé et représente un aboutissement. Le concept imaginé par le narrateur est rapidement mis en place, principalement pour les clients allemands. La prostitution est désormais réglée dans le club, organisée pour que les choses ne se déroulent pas en cachette. Le succès est immédiat.

L'utopie est donc établie. Les inégalités des systèmes libéralistes sont compensées. Le sexe tarifé devient un palliatif, mais ce palliatif n'est plus honteux. Les hommes et les femmes

---

<sup>49</sup> Une analogie claire du groupe Accor. En effet, Houellebecq cite concrètement plusieurs marques du groupe, comme Ibis ou Novotel, mais change seulement la marque de la compagnie qui les gère.

n'ont plus besoin de se cacher derrière une voiture ou craindre d'être sanctionné, voire emprisonné par des lois occidentales de plus en plus restrictives (dans certains pays) envers la prostitution et leurs clients. La morale est vaincue, le tourisme sexuel se veut, certes, discret dans les pays d'origine des Occidentaux, mais il est facilement accessible aux personnes qui le choisissent.

### 3.2.4.3.2 L'utopie devient à nouveau dystopie

Murielle Lucie Clément considère que *Plateforme* est un roman dystopique et pas uniquement dans son épilogue : « Ce qui différencie *Plateforme* d'une dystopie ordinaire, c'est que le roman met en scène un mauvais côté de notre société avec des exagérations, certainement, mais aussi avec des traces indéniables de vraisemblable. » (2003 : 150). Nous y voyons plus une utopie, car elle rend le sexe accessible au plus grand nombre. Elle prétend résoudre les problèmes d'*Extension*, mais elle ne subsiste pas longtemps. La dystopie apparaît petit à petit et un premier incident vient interrompre l'euphorie ambiante. L'enlèvement et la mise à mort effroyable d'un touriste allemand, surpris avec une prostituée thaïe, annoncent les problèmes qui suivent.

Un gigantesque attentat islamiste est le point de départ de la transformation de l'utopie en dystopie : « le bilan de l'attentat était terrible : pour l'instant, il s'élevait à cent dix-sept morts » (Houellebecq, 2004 : 325). Non seulement, le concept des club *Aphrodite* devient caduc et donc le tourisme sexuel décomplexé avec lui, mais aussi la morale reprend le dessus. Les médias occidentaux, principalement français condamnent l'attentat, mais également les victimes. Ils affichent même une certaine compréhension pour les bourreaux : « dans ces conditions, on pouvait comprendre la réaction des musulmans. » (Ibid. : 328). La condamnation morale est unanime, les victimes deviennent les coupables.

L'auteur condamne également le narrateur au malheur. Il a certes survécu, mais il a perdu son amour Valérie. Nous pouvons considérer ce couple comme le seul couple heureux et amoureux de l'œuvre houellebecquienne (au moins pour les personnages principaux), ceci est confirmé par Christos Grosdanis : « Michel de *Plateforme* est le seul personnage de Houellebecq qui déclare qu'il était heureux, que *le bonheur existe* » (2014 : 232). Non seulement, le bonheur s'est transformé en malheur pour Michel, l'euphorie en dysphorie, l'utopie en dystopie ; mais il en est la cause principale, ayant imaginé ce concept de tourisme sexuel organisé. La suite et la fin du livre ne décrivent que sa souffrance et sa fin, où il décide de se laisser mourir lentement après son déménagement définitif en Thaïlande.

Comme nous l'avons déjà remarqué précédemment, l'auteur présente à nouveau une utopie qui se transforme en dystopie, *la poursuite du bonheur* semble impossible.

#### 3.2.4.4 L'euphorie/dysphorie sexuelle des personnages

Nous allons, dans cette partie, tenter de démontrer que la représentation du sexe des personnages est le plus souvent idéalisée. Cette euphorie/dysphorie s'approche ainsi plus de l'utopie/dystopie.

##### 3.2.4.4.1 Des performances le plus souvent exceptionnelles dans le cadre du couple

Lors du festival de Prague des écrivains<sup>50</sup> en 2005, dont le thème était Casanova, Houellebecq déclara, après une lecture d'*Extension* : « toutes les scènes sexuelles dans mes romans se passent bien, même plutôt très bien ». S'il est nécessaire de nuancer ces propos, qui nous paraissent un peu trop affirmatifs, il faut reconnaître que dans l'ensemble, cette assertion est vraie. En effet, c'est surtout l'absence de sexe, la frustration qui en naît, qui se révèle être le plus gros problème pour les personnages houellebecquiens. Même s'il l'applique au couple formé, la définition de Barthes, dans le chapitre *Absence* de son essai *Fragments d'un discours amoureux*, reste valable ici : « La frustration aurait pour figure la Présence (je vois chaque jour l'autre, et pourtant je n'en suis pas comblé : l'objet est là, réellement, mais il continue à me manquer » (1977 : 22). Nous pouvons ainsi citer plusieurs exemples, tout d'abord Tisserand dans *Extension* : « L'insuccès sexuel, Raphaël, que tu connais depuis ton adolescence, la frustration qui te poursuit depuis l'âge de treize ans laisseront en toi une trace ineffaçable » (Houellebecq, 2001 : 117), qui ira presque jusqu'au meurtre pour se libérer de cette privation. Bruno, dans les *Particules*, n'a pas les mêmes problèmes de physique que Tisserand ; il a aussi déjà connu à plusieurs reprises des relations sexuelles, il s'est même marié. Cependant, sa frustration ne semble pas moindre que celle de l'informaticien :

La frustration sexuelle crée chez l'homme une angoisse qui se manifeste par une crispation violente, localisée au niveau de l'estomac ; le sperme semble remonter vers le bas-ventre, lancer

---

<sup>50</sup> Festival spisovatelů Praha ou Prague Writers' Festival.

des tentacules en direction de la poitrine. L'organe lui-même est douloureux, chaud en permanence, légèrement suintant. Il ne s'était pas masturbé depuis dimanche ; c'était probablement une erreur. (Houellebecq, 2014a : 132)

La douleur n'est pas seulement physique, mais également psychologique. La masturbation n'est qu'un pis-aller vaguement compensatoire mais, paradoxalement, indispensable. Les personnages principaux des romans de Houellebecq sont majoritairement des hommes, ses narrateurs le sont même exclusivement. La frustration liée à l'absence de sexe n'est cependant pas exclusivement masculine. Dans *La Possibilité*, le personnage de Gros Cul ne nous apparaît pas, de ce point de vue, dans les meilleures dispositions mentales :

J'aurais pu, à l'extrême limite, opérer un cunnilingus sur la personne de Gros Cul – j'imaginai mon visage s'aventurant entre ses cuisses flasques, ses bourrelets blafards, essayant de ranimer son clitoris pendant. Mais même cela, j'en avais la certitude, n'aurait pas pu suffire – et n'aurait peut-être même fait qu'aggraver ses souffrances. Elle voulait, comme tant d'autres femmes, elle voulait être *pénétrée*, elle ne se satisferait pas à moins, ce n'était pas négociable. (Houellebecq, 2014b : 294)

Nous reviendrons plus tard, dans une autre partie, sur ces besoins sexuels avancés par les personnages masculins.

Malgré notre accord avec les propos du Goncourt 2010, il nous paraît judicieux de les relativiser dans un premier temps. Les scènes sexuelles peuvent aussi mal se passer, tout du moins, ne pas être pleinement satisfaisantes. Nous retrouvons ici Bruno, qui même quand il trouve enfin une partenaire sexuelle régulière et satisfaisante, Christiane, n'est pas systématiquement capable d'être à la hauteur :

Il commença à bouger en elle, mais s'aperçut qu'il devenait de plus en plus mou. Il en ressentit une grande tristesse, mêlée d'inquiétude et de honte. « Tu préfères que je mette un préservatif ? demanda-t-il. – Oui, s'il te plaît. Ils sont dans la trousse de toilette à côté. » Il déchira l'emballage ; c'était des Durex *Technica*. Naturellement, dès qu'il fut dans le latex, il débanda complètement. (Houellebecq, 2014a : 143–144)

Bruno connaît également, assez régulièrement, un autre problème technique : « Bruno jouit malheureusement un peu vite. » (Ibid. : 218). Cependant, sa responsabilité n'est pas toujours engagée, les difficultés de Bruno sont aussi d'un autre ordre :

Il était également gêné de constater que la plupart avaient des queues beaucoup plus grosses que la sienne. [...] il lui semblait également que la plupart des femmes rencontrées dans ces boîtes éprouvaient une légère déception lorsqu'il sortait son sexe. Il n'y eut jamais aucune remarque, la courtoisie de chacun était exemplaire, l'ambiance amicale et polie, mais il y avait des regards qui ne trompaient pas, et peu à peu il se rendait compte que, sur le plan sexuel non plus, il n'était pas tout à fait à la hauteur. (Houellebecq, 2014a : 242)

S'il est forcément coupable de ses piètres performances sexuelles, il ne peut rien faire en ce qui concerne ses attributs physiques. Tout ceci n'arrange en rien sa frustration, qui reste présente par petites touches, malgré Christiane.

Son demi-frère Michel n'a pas vraiment les mêmes problèmes, les siens sont d'un autre ordre : « C'était agréable, mais le plaisir n'était pas très vif (au fond il ne l'avait jamais été ; le plaisir sexuel, si intense chez certains, reste modéré, voire insignifiant chez d'autres » (ibid. : 235). Aspect confirmé un peu plus loin : « Elle était belle, désirable et aimante, pourquoi ne ressentait-il rien ? » (Ibid. : 275). Michel le scientifique n'arrive à éprouver aucun plaisir, ni aucune sensation lors de l'acte sexuel, le fait de le pratiquer avec son amour de jeunesse n'y changeant rien.

Nous avons donc démontré que l'affirmation de Michel Houellebecq n'est pas totalement vraie. Lors de sa déclaration, l'auteur a peut-être été influencé par l'écriture de *La Possibilité*, roman qui au moment du festival n'était pas encore sorti. Néanmoins, malgré notre démonstration, nous sommes globalement en accord avec l'écrivain. Nous allons essayer de développer son idée, en tentant de prouver que cet état de fait le rapproche de l'utopie/dystopie.

Pour reprendre une expression imagée de Houellebecq lui-même, reprise par le chercheur Franc Schuerewegen, nous pensons que les *scènes de cul* dans son œuvre se passent bien. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer qu'elles ne sont pas exclusives aux romans, dans son court-métrage de 2000, *La Rivière*, c'est également le cas, même si le contraire paraît difficile, voire impossible, dans un film érotique.

Nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises Bruno des *Particules*, notamment pour sa frustration et ses difficultés sexuelles, mais lui aussi finit par avoir de bonnes *scènes de cul* :

Il réussit à la pénétrer longtemps, à attendre le moment de sa jouissance ; le soleil entrait par l'interstice des rideaux, faisait briller sa chevelure noire – où l'on distinguait quelques reflets gris. Elle eut un premier orgasme, puis tout de suite après un second, son vagin fut parcouru de violentes contractions ; à ce moment, il jouit en elle. (Ibid. : 187–188)

Ces scènes où les deux partenaires connaissent l'orgasme, par un acte classique de pénétration, restent peu nombreuses. Bruno trouve cependant une alternative : « Par ailleurs il caressait très bien, Christiane le lui disait, et il savait que c'était vrai, il était rare qu'il ne parvienne pas à amener une femme à l'orgasme. » (Ibid. : 242). La jouissance des partenaires et donc le plaisir sexuel est ainsi atteignable, même pour Bruno. La question qui se pose dans cette relation Bruno/Christiane est si ce plaisir est réellement partagé :

Purement égocentrique et vitaliste, la scène de sexe cru s'assimile ici au soulagement éjaculatoire du protagoniste et à l'orgasme féminin dévoilé dans son intime, ce qui n'est pas rien de plus. Les hommes et les femmes retrouvent ainsi quelques instants la paix du corps redevenant miraculeusement silencieux. [...] C'est alors une jouissance plus ou moins auto-érotique à deux [...], souvent de type masturbatoire, amenant le narrateur au bord d'un sentiment profond mais très succinct, se resserrant sur lui-même une fois le flux spermatique évacué. (David, 2011 : 204)

Cette fuite en avant des deux personnages dans leur quête du plaisir peut être interprétée comme purement égocentrique. Le couple n'en serait pas vraiment un, il n'y a aucune fusion, aucune harmonie, juste des désirs à assouvir ensemble sans l'être vraiment, des plaisirs solitaires à deux. Les deux finissent d'ailleurs par en souffrir : « Les personnages de romans sont ici les individus-symptômes d'une existence qui attend et qui souffre du sexe, qui n'y croit plus comme "avant" mais tente d'en tirer "toujours plus". » (Ibid. : 141). Bruno finit dans un établissement psychiatrique et Christiane termine dans une chaise roulante puis se suicide.

Pour Michel dans *Plateforme* les choses sont plus simples. Lui et Valérie forment un couple en apparence parfait. C'est d'ailleurs le couple de l'œuvre houellebecquienne, le modèle, celui qui connaît le bonheur, au moins pour un temps. Un bonheur qui apparaît comme inatteignable, utopique. Dans ce couple, les scènes d'actes sexuels qui se déroulent bien sont très nombreuses. Citons plusieurs exemples :

J'eus l'impression de m'évanouir dans l'espace, seul mon sexe était vivant, parcouru par une onde de plaisir incroyablement violente. J'éjaculai longuement, à plusieurs reprises ; tout à fait à la fin, je me rendis compte que je hurlais. J'aurais pu mourir pour un moment comme ça. (Houellebecq, 2004 : 134)

Le plaisir n'est pas limité au narrateur : « Au moment de l'orgasme elle eut un soubresaut et poussa un cri déchirant ; puis elle resta immobile, comme anéantie. » (Ibid. : 135). L'auteur ne décrit pas seulement de simples plaisirs ou orgasmes, les actes semblent incroyables, presque du domaine de l'irréel. Notre interprétation semble confirmée par ce passage plus loin : « Dans ces moments suspendus, pratiquement immobiles, où son corps montait vers le plaisir, je me sentais comme un Dieu, dont dépendaient la sérénité et les orages. » (Ibid. : 158). La comparaison avec un Dieu est évidemment exagérée et nous amène clairement du côté de l'euphorie. Les nombreuses scènes érotiques du livre rappellent ce chapitre des *Fragments du discours amoureux* :

Moment de l'affirmation ; pendant un certain temps, il est vrai fini, *dérangé*, quelque chose a été réussi : j'ai été comblé (tous mes désirs abolis par la plénitude de leur satisfaction) : le comblement existe, et je n'aurai de cesse de le faire revenir : à travers tous les méandres de l'histoire amoureuse, je m'entêterai à vouloir retrouver, renouveler, la contradiction – la contraction – des deux étreintes. (Barthes, 1977 : 122)

Les deux personnages cherchent à répéter l'étreinte, à renouveler le plaisir autant de fois que leur condition physique le permet. Il serait, cependant, profondément réducteur de limiter ce couple à ces *scènes de cul* : « dans les cas de Michel et Valérie, il y a plus que du sexe. » (Grosdanis, 2014 : 238). Ce tandem représente la synthèse de l'amour et du sexe, le but à atteindre pour tout couple, il déborde de bonheur, il est le bonheur. En cela, encore une fois, il nous semble représenter l'euphorie sexuelle et tendre vers l'utopie.

Les protagonistes des romans houellebecquiens sont le plus souvent des gens ordinaires, anonymes. *La Possibilité* fait exception avec le personnage de Daniell, une célébrité du show-business. Cette position lui offre, ainsi, beaucoup plus de possibilités de relations sexuelles que les autres. C'est sa relation avec la jeune Esther qui va nous intéresser le plus dans cette partie. Malgré cette théorie de Daniell à la fois pessimiste et ironique : « La vie sexuelle de l'homme se décompose en deux phases : la première où il éjacule trop tôt, la seconde où il n'arrive plus à bander. » (Houellebecq, 2014b : 190). Le narrateur se contredit lui-même par la suite, à l'aide d'une crème miracle : « je pouvais la pénétrer pendant des heures, sans autre limite que l'épuisement respiratoire » (ibid. : 192). Passés les problèmes techniques, le plaisir est au rendez-vous : « contre toute attente je me remis à bander, et une minute plus tard j'étais en elle, et ça allait, ça allait de nouveau, j'étais entièrement présent à la situation et elle aussi, je crois même que ça faisait longtemps qu'elle n'avait pas joui aussi fort » (ibid. : 304–305). Le plaisir

est également, le plus souvent d'ailleurs, du côté du narrateur : « ce fut alors comme si tout mon corps irradié par le plaisir s'évanouissait, aspiré par le néant, dans un déferlement d'énergie bienheureuse. » (Ibid. : 307). Encore une fois le plaisir est immense, les descriptions se font dans l'emphase et le bien-être semble absolu.

L'universitaire de *Soumission* ne fait pas exception : « Ma bite était au fond le seul de mes organes qui ne se soit jamais manifesté à ma conscience par le biais de la douleur, mais par celui de la jouissance. Modeste mais robuste, elle m'avait toujours fidèlement servi » (Houellebecq, 2015 : 99). Une nouvelle fois, les considérations techniques sont effacées, il n'existe aucun obstacle, de ce côté-là, au plaisir :

Je sentis tout de suite que cette fois j'allais être capable de me contrôler aussi longtemps que nécessaire, que j'allais pouvoir stopper à volonté la montée du plaisir. Mes reins bougeaient doucement, sans fatigue, au bout de quelques minutes elle se mit à gémir, puis à hurler et je continuai à la pénétrer, je continuai même lorsqu'elle commença à contracter sa chatte sur ma queue, je respirais lentement, sans efforts, j'avais l'impression d'être éternel (ibid. : 105–106)

Les performances du narrateur sont, encore une fois, hors normes et la description qui en est faite a, de nouveau, un côté mystique grâce au terme *éternel*. Les choses apparaissent surnaturelles, irréelles. Myriam étant, de plus, une amante exceptionnelle : « Chacune de ses fellations aurait suffi à justifier la vie d'un homme. » (Ibid. : 39). Néanmoins la description de cette relation dans la diégèse est très courte. Le renouveau de cette ancienne liaison ne durant que cinq jours, nous ne pouvons en donner plus de détails.

Dans *Sérotonine*, l'avant-dernier roman de Houellebecq, le narrateur ne connaît lui non plus aucun problème d'ordre technique : « taille confortable sans être excessive, endurance exceptionnelle » (Houellebecq, 2019 : 75). Cela lui permet ainsi d'être largement à la hauteur : « on avait baisé toute la nuit et jusqu'à onze heures du matin jusqu'à ce qu'il soit vraiment l'heure d'aller à la gare, elle m'avait baisé et sucé jusqu'à la limite de ses forces et ses forces étaient grandes moi aussi à l'époque je rebandais facilement » (ibid. : 100). Florent-Claude a eu de multiples partenaires sexuelles dans sa vie et la grande majorité de ses rapports ont été fructueux. Nous l'avons vu avec Kate, les choses sont identiques avec Camille : « Ses yeux sont clos, et elle est tellement concentrée sur cette fellation que son visage en est vide d'expression, ses traits sont parfaitement purs, je n'ai plus jamais eu l'occasion de voir une telle représentation du don. » (Ibid. : 174). Sa relation avec l'Anglaise qui précipité la fin de sa relation avec Camille : « J'ajoute qu'elle suçait *comme une reine* » (ibid. : 183) est aussi une

source de plaisir. Ses rapports sexuels avec Claire « elle maintenait en matière sexuelle un suspense permanent. » (Ibid. : 104–105) sont d'un autre ordre, mais tout aussi exceptionnels. Malgré sa critique constante de Yuzu, il lui reconnaît quand même des qualités :

[...] le fait est que Yuzu branlait bien, et qu'elle le faisait volontiers, en toutes circonstances (combien de mes voyages en avion n'avaient-ils pas été embellis par ses surprenantes branlettes !), et surtout qu'elle était exceptionnellement douée dans le domaine de l'anal, son cul était réceptif et d'accès aisé, elle l'offrait d'ailleurs avec une parfaite bonne volonté (ibid. : 67).

Enfin, nous pouvons encore citer une brève aventure : « une petite Vietnamiennne qui pouvait contracter sa chatte à un point incroyable » (ibid. : 198). Tous ces personnages ne sont pas seulement performants sexuellement, ils sont carrément dotés « d'une puissance sexuelle proprement merveilleuse (Bruno, Michel de Plateforme, Valérie, le narrateur de Lanzarote et d'autres). » (Wesemael, 2005 : 189).

Les relations sexuelles des principaux protagonistes dans la diégèse ne sont pas seulement des actes sexuels de qualité, ils sont principalement extraordinaires, leur côté souvent mystique, leur redondance et leur emphase renforcent notre sentiment d'un récit utopique/dystopique.

#### 3.2.4.4.2 Des femmes ouvertes à tout ou presque

Toute cette euphorie/dysphorie sexuelle des performances extraordinaires est surtout possible grâce aux personnages féminins. Nous allons voir dans cette partie, qu'elles n'ont aucun tabou ou presque.

Nous avons déjà remarqué que la fellation fait désormais partie de la norme. Les descriptions que Houellebecq en fait, qu'elles soient des actions ponctuelles ou qu'elles ne soient qu'une étape dans un rapport sexuel plus complet, sont très nombreuses. L'explication de cet attrait de l'auteur pour la fellation réside peut-être dans son poème *Les hommes* :

Les hommes cherchent uniquement à se faire sucer la queue  
Autant d'heures dans la journée que possible  
Par autant de jolies filles que possible.

En dehors de cela, ils s'intéressent aux problèmes techniques.

Est-ce suffisamment clair ?

(Houellebecq, 2013 : 46)

Notons simplement que les femmes les réalisent toujours avec entrain et seule une prostituée lui refuse, ce dont il s'étonne : « je ne bandais même pas assez pour qu'elle puisse me mettre un préservatif ; dans ces conditions elle refusa de me sucer, et alors quoi ? » (Houellebecq, 2014b : 288).

Si ces *blow jobs* font donc partie de la norme, ce n'est pas encore le cas pour la sodomie. Une fois de plus, nous devons constater que les personnages féminins présentés par Michel Houellebecq ne refusent rien, elles y sont toujours favorables. Nous avons déjà évoqué la Japonaise Yuzu de son pénultième roman, qualifiée d'exceptionnelle dans ce domaine. Les autres ne sont pas en reste, comme avec Esther de *La Possibilité* : « elle appréciait la pénétration sous toutes ses formes, elle présentait son cul avec beaucoup de grâce » (Houellebecq, 2014b : 174). Évidemment les choses se passent presque exclusivement bien, ici pour Valérie dans *Plateforme* :

J'écartai ses fesses, la lubrifiai légèrement, puis commençai à l'enculer par petits coups prudents. Au moment où mon gland était totalement enfoncé, je sentis se contracter ses muscles rectaux. Je me raidis d'un seul coup, respirai profondément ; j'avais bien failli jouir. Au bout de quelques secondes, je m'enfonçai plus profond. Lorsque je fus à mi-distance elle commença à bouger d'avant en arrière, frottant son pubis sur celui de Jérôme. Je n'avais plus rien à faire ; elle commença à pousser un long gémissement modulé, son cul s'ouvrait, je m'enfonçais en elle jusqu'à la racine, c'était comme glisser sur un plan incliné, sa jouissance vint étrangement vite. Puis elle s'immobilisa, pantelante, heureuse. (Houellebecq, 2004 : 248-249)

L'exception est Christiane dans *Les Particules*, qui finit sur une chaise roulante à la suite d'une pénétration trop brutale, mais l'acte en lui-même n'en est pas la cause principale, juste le déclencheur inévitable. Souffrant d'une nécrose des vertèbres, elle se savait condamnée.

Pas très éloigné de la sodomisation, nous trouvons la sexualité de groupe et les doubles pénétrations. C'est même Valérie qui prend l'initiative dans *Plateforme* : « Si tu veux, un jour, on essaiera. Une fille bisexuelle pour nous deux » (ibid. : 201). La chose se concrétise lors d'un séjour du couple dans un centre de thalasso. Après avoir eu un premier contact avec une femme séduisante, ils profitent du fait qu'elle soit seule dans un hammam pour réaliser cet acte sexuel

à trois. Michel en est, à la fin, proche de l'évanouissement. Nous nous situons ici, une fois de plus, en dehors de la norme, mais cela ne pose de problème à personne. Il en va de même pour cette autre déviance, totalement inséparable de la sexualité à plusieurs : « Il proposa à Valérie une double pénétration. Elle accepta, à condition que ce soit moi qui la sodomise » (ibid. : 248). *Plateforme* n'a évidemment pas le monopole de ce genre de scènes, même si l'acte ne se produit pas avec le narrateur Daniell, il est visible que le personnage d'Esther est ouvert à tout :

Pour son dix-huitième anniversaire elle avait eu envie, pour la première fois, de coucher avec deux garçons en même temps, et elle en gardait un excellent souvenir, les garçons étaient en pleine forme, cette histoire à trois s'était même prolongée quelque temps, les garçons s'étaient peu à peu spécialisés, elle les branlait et les suçait tous les deux mais l'un la pénétrait plutôt par-devant, l'autre par-derrrière, et c'était peut-être ce qu'elle préférait, il réussissait vraiment à l'enculer très fort, surtout lorsqu'elle avait acheté des poppers. (Houellebecq, 2014b : 194)

Ces scènes se déroulent dans un cadre privé, mais les clubs échangistes ou libertins, directement liés à ces pratiques, sont nombreux dans les romans. Bruno et Christiane des *Particules* en sont des clients réguliers : « Presque chaque samedi ils allaient dans une boîte pour couples – le 2+2, *Chris et Manu*, les *Chandelles*. Leur première soirée chez *Chris et Manu* devait laisser à Bruno un souvenir extrêmement vif. » (Houellebecq, 2014a : 240). Dans *La Possibilité*, Daniell imagine un scénario de film qu'il ne réalisera jamais : *LES ÉCHANGISTES DE L'AUTOROUTE*. Nous devons néanmoins remarquer que le narrateur de *Sérotonine* est le seul personnage de toute l'œuvre houellebecquienne à ne pas apprécier ce type d'endroit :

Ce qui était sans doute plus critiquable, du point de vue de la morale communément admise, c'est que Yuzu se rendait assez souvent, j'en avais la conviction, à des « soirées libertines ». Je l'avais accompagnée à l'une d'entre elles, juste au début de notre relation. [...] Au bout d'à peu près une heure, lorsqu'il devint évident que je n'avais aucune intention d'aller explorer ce qui se tramait ou s'échangeait au-delà du buffet, Yuzu appela un Uber. Sur le chemin du retour elle ne me fit aucun reproche, mais ne manifesta non plus aucun regret, aucune honte ; en fait elle ne fit aucune allusion à la soirée, et elle ne devait d'ailleurs jamais plus en faire mention. (Houellebecq, 2019 : 51–52)

Difficile d'en tirer des conclusions, nous ne pouvons qu'émettre l'hypothèse qu'avec les années l'auteur s'est lassé de ce genre de lieux pour ses personnages. Cette scène se situe, en effet, à l'opposé de ce que Michel affirmait dans *Plateforme*, revenu en Thaïlande avec Valérie, il

considère que l'on n'a jamais de problème avec les couples libertins, qualifiant le type d'endroit où ils se retrouvent d'« endroit non paradoxal » (Houellebecq, 2004 : 300).

D'autres déviations sont encore mentionnées dans les romans de l'auteur, mais elles ne font pas l'unanimité parmi les personnages, Esther a certes expérimenté « un peu de SM » (Houellebecq, 2014b : 194), mais Valérie, ainsi que Michel le narrateur de *Plateforme*, n'apprécient pas du tout leur passage au club sadomasochiste *Bar-Bar* : « – Non. Moi aussi, j'ai eu horreur de ça. – Je comprends l'existence des bourreaux : ça me dégoûte, mais je sais que ça existe » (Houellebecq, 2004 : 185).

Toutes ces descriptions détaillées de pratiques sexuelles déviantes donnent le sentiment que l'auteur cherche par ce procédé à les banaliser. L'accumulation de ces pratiques inhabituelles, leur description détaillée nous montrent une forme de normalisation de la part de l'auteur. Comme nous l'avons déjà démontré avec les différentes positions ou la fellation, la norme n'est pas figée. Nous émettons donc l'hypothèse que l'écrivain cherche ainsi à modifier cette norme admise.

Nous pouvons encore mentionner que c'est l'avant-dernier roman de Houellebecq qui atteint le paroxysme des déviations sexuelles, avec cette fois des pratiques illégales. C'est le narrateur Florent-Claude qui les surprend. Tout d'abord, en fouillant dans sa boîte mail, il découvre une vidéo zoophile de sa partenaire Yuzu, ce qui renforce son antipathie envers elle. Et plus loin dans la diégèse, soupçonnant un touriste allemand de pédophilie, il inspecte son ordinateur et découvre encore une vidéo avec une petite fille. Si le thème de la pédophilie est déjà évoqué, notamment dans *Plateforme*, c'est la première fois que l'auteur en fait une description aussi crue.

Les femmes décrites dans les romans houellebecquiens ne semblent donc avoir aucune limite, tout du moins égales à celles des personnages masculins. Cette harmonie et cette euphorie sexuelle des couples, même dans la déviance, tendent, de notre point de vue, vers un modèle utopique.

#### 3.2.4.4.3 Le sexe tarifé : un plaisir intense

Nous avons déjà évoqué que les clients de la prostitution ont du mal à s'accepter en tant que tels. La majorité d'entre eux n'acceptent pas leur statut de client, car ils ont bien conscience du caractère négatif et déviant de leur pratique. De ce fait, il nous paraît surprenant et même paradoxal, que les relations avec des prostituées dans les romans de Houellebecq soient présentées, le plus souvent, d'une toute autre manière. Même s'il est vrai, que l'auteur ne décrit

jamais de honte, sauf un peu pour Tisserand (mais peut-être, justement, parce qu'il ne l'a jamais fait), d'utiliser les services de prostituées ; il demeure étonnant que ces actes amènent, pour la plupart, un plaisir intense voire magique, qui est de plus souvent partagé. Les descriptions de l'auteur sont en contradiction avec la réalité du terrain, elles nous semblent tendre vers l'utopie.

L'auteur s'approche ainsi dans ces descriptions diégétiques des actes sexuels tarifés, des réactions des clients qui parlent de « plaisir de la prostituée » (Darley, 2007, 289) ou pratiquent « l'héroïsation de leurs pratiques sexuelles » (ibid. : 290), voire leur donnent une « dimension aventurière » (ibid. : 291). Dans *Soumission*, François vit plusieurs relations de ce type : « Au moment où elle se mit à pousser des petits gémissements je sentis qu'elle commençait à avoir peur d'éprouver du plaisir – et peut-être des sentiments par la suite » (Houellebecq, 2015 : 186). Et quelques lignes plus loin avec une autre : « Elle aussi appréciait la sodomie, mais ne se privait pas pour le manifester. Au bout d'une heure je n'avais toujours pas joui, et elle me fit remarquer que j'étais vraiment résistant » (ibid. : 187). Les prostituées éprouvent donc du plaisir, l'euphorie sexuelle est partagée. Le narrateur décrit encore une fois des actes qui ont un côté mystique : « Les choses se passèrent comme d'habitude, c'est-à-dire plutôt bien » (ibid. : 196) et finalement alors qu'il n'en espérait pas grand-chose : « Peu à peu je sentis renaître en moi, avec un émerveillement croissant, les frissons oubliés du plaisir. » (Ibid. : 197). L'universitaire s'imagine même pouvoir tomber amoureux. L'expression « éperdu de reconnaissance » (ibid. : 197) est même utilisée. Lorsque François réutilise leurs services, il évoque : « Le miracle de ma première visite » (ibid. : 205). Non seulement l'universitaire est performant, provoque le plaisir chez ses partenaires, mais atteint aussi une jouissance proche du merveilleux. Nous pensons que nous rejoignons ici l'utopie par l'intermédiaire de cette euphorie sexuelle. Il est nécessaire cependant de souligner que le narrateur ne réussit pas à en être contenté et ces expériences ne parviennent pas à être répétées : « Le miracle de ma première visite à Rachida et Luisa ne s'était pas reproduit. » (Ibid. : 205). En cela, il se rapproche de ce témoignage d'une prostituée : « Si je le fais juste jouir, il sera peut-être un peu mieux mais pas pour très longtemps » (Delory-Momberger, 2008 : 70). Le plaisir immédiat donné par des professionnelles ne suffit pas à compenser des frustrations plus profondes. L'euphorie sexuelle se transforme rapidement en dysphorie.

Le tourisme sexuel déjà évoqué n'est pas en reste. Les descriptions de Michel dans *Plateforme* ont aussi un caractère exceptionnel et correspondent bien au « mythe de la femme thaïe facile, hyper-féminine, soumise et mystérieuse » (Formoso, 2001 : 60). Sa première description de sexe tarifé est sans équivoque :

Elle avait beau être toute jeune, elle savait se servir de sa chatte. Elle vint d'abord très doucement, par petites contractions sur le gland ; puis elle descendit de plusieurs centimètres en serrant plus nettement. « Oh non, Oh non, non !... » criai-je. Elle éclata de rire, contente de son pouvoir, puis continua à descendre, contractant les parois de son vagin par pressions fortes et lentes ; elle me regardait en même temps dans les yeux avec un amusement visible. Je jouis bien avant qu'elle ait atteint la racine de mon sexe. (Houellebecq, 2004 : 50–51)

Non seulement cette prostituée thaïlandaise a des capacités exceptionnelles, mais en plus elle apprécie son métier. Elle prend par la suite le temps de discuter avec Michel et regrette un petit peu sa performance trop courte. Le personnage secondaire Robert, présent aussi lors de ce voyage organisé, confirme également ce mythe : « J'ai beaucoup voyagé, monsieur, j'ai voyagé pour mon plaisir, et je n'hésite pas à vous le dire : pour moi, les Thaïes sont les meilleures amantes du monde. » (Ibid. : 77). Le second rapport de Michel avec une prostituée thaï est encore plus éloquent :

Dès que je fus dressé elle vint sur moi et descendit d'un seul coup. Je croisai les mains derrière ses reins ; je me sentais invulnérable. Elle commença à bouger le bassin par petits coups, sa jouissance montait, j'écartai les cuisses pour la pénétrer plus à fond. Le plaisir était intense, presque enivrant, je respirais très lentement pour me retenir, je me sentais réconcilié. Elle s'allongea sur moi, frotta vivement son pubis contre le mien avec des petits cris de plaisir ; je remontai les mains pour lui caresser la nuque. Au moment de l'orgasme elle s'immobilisa, poussa un long râle, puis s'abattit contre ma poitrine. J'étais toujours en elle, je sentais sa chatte se contracter. Elle eut un deuxième orgasme, une contraction très profonde, venue de l'intérieur. Je la serrai involontairement dans mes bras et j'éjaculai dans un cri. (Ibid. : 117)

Cette fois, le plaisir est partagé et l'avantage va légèrement à la Thaïlandaise (deux orgasmes à un). Une nouvelle fois, le côté surnaturel de la scène apparaît avec le terme « invulnérable ». Nous remarquons qu'en amont de cette description, l'auteur minimise sa possibilité : « Il est évidemment très rare, dans un salon de massage, de tomber sur une fille qui a envie de faire l'amour. » (Ibid. : 116). C'est très rare, mais cela arrive deux fois sur deux lors de son séjour. Selon nous, ces récits diégétiques d'euphorie sexuelle relèvent plus de l'utopie. En plus de leur magnificence, ils ont ce côté mystique, qui renforce le bonheur des personnages et qui leur confère cette impression de bien-être inatteignable. Les actes narrés dans ces romans ne sont pas techniquement impossibles, mais devraient être beaucoup moins fréquents. C'est aussi leur répétition dans plusieurs récits, qui nous paraît être la manifestation d'un bonheur inaccessible.

Nous avons mentionné, dans une partie précédente, une cinquième catégorie de clients de prostituées, celle qui conduit à la sexualité de groupe. Dans *Plateforme*, le couple Valérie-Michel nous en propose un bon exemple. Ils se trouvent en vacances à Cuba, pour tester ce qui ne va pas dans cette formule de vacances. Alors qu'ils commencent à faire l'amour, une jeune femme de ménage les aperçoit. Valérie l'attire pour partager leur plaisir. Cette femme de ménage n'a certes pas l'air d'une professionnelle, mais la somme qu'elle reçoit ensuite la classe dans la catégorie des prostituées, tout du moins occasionnelles. La description qui suit est sans équivoque. Michel a d'abord du mal à trouver un préservatif : « J'étais tellement excité que j'eus du mal à le trouver, puis à l'enfiler, ma vue était comme brouillée. » (Ibid. : 206). Michel est dans un état second : « la tête me tournait, mon corps était traversé de soubresauts de plaisir » (ibid. : 206) et au moment de la jouissance : « Pendant une ou deux secondes j'eus l'impression de me vider de mon poids, de flotter dans l'atmosphère. » (Ibid. : 207). Valérie n'est pas en reste : « Comme venant de très loin, d'un autre monde, j'entendais les râles de Valérie qui augmentaient. » (Ibid. : 206). L'euphorie sexuelle est totale, mais surtout l'atmosphère de la scène est une nouvelle fois surnaturelle, merveilleuse voire fantasmagorique. Nous pensons donc ici qu'elle manifeste un caractère utopique.

#### 3.2.4.4.4 Un idéal masculin ?

Comme nous l'avons déjà remarqué, les narrateurs houellebecquiens, quand ils sont identifiables, sont exclusivement masculins. Nous pouvons donc nous interroger si la description diégétique des *scènes de cul* ne nous présente pas un point de vue biaisé et que donc l'utopie/dystopie en serait la conséquence. François dans *Soumission* émet déjà un doute sur la qualité réelle de ses performances sexuelles : « des actes sexuels avaient lieu (à une satisfaction que je me plais à imaginer mutuelle). » (Houellebecq, 2015 : 19). C'est surtout le cas de Daniell, dans *La Possibilité*, qui est symptomatique. Il connaît deux relations importantes qui influencent fortement sa vie. Une fois les deux terminées, il les résume ainsi : « Isabelle n'aimait pas la jouissance, mais Esther n'aimait pas l'amour » (Houellebecq, 2014b : 313). Cependant, il ne se rend compte que très tardivement qu'Isabelle n'aime pas le plaisir sexuel. Pourtant leur relation sexuelle semble être, pendant longtemps, dans la norme houellebecquienne : « “Ce n'est pas bien difficile, de faire jouir un homme... m'avait-elle dit, mi-figue mi-raisin, lors de notre premier dîner dans le restaurant tibétain ; en tout cas, moi, j'y suis toujours parvenue.” Elle disait vrai. » (Ibid. : 35). Tout a l'air de bien se passer entre eux, ils se marient après trois années de vie commune, le fait qu'Isabelle préfère systématiquement

la position de la levrette lors de leurs actes sexuels n'éveille en Daniel1 aucun soupçon. Il finit pourtant par découvrir la vérité :

Six semaines après notre arrivée, alors que je lui faisais l'amour (je la pénétrais comme d'habitude par derrière, mais il y avait un grand miroir dans notre chambre), je m'aperçus qu'en approchant de la jouissance elle fermait les yeux, et ne les rouvrait que longtemps après, une fois l'acte terminé. (Ibid. : 69)

Daniel1 a beaucoup de difficultés à accepter cet état de fait et l'explication lui vient rapidement :

J'y repensai toute la nuit en descendant deux bouteilles d'un brandy espagnol passablement infect : je revis nos actes d'amour, nos étreintes, tous ces moments qui nous avaient unis : je la revis à chaque fois détournant le regard, ou fermant les yeux, et je me mis à pleurer. Isabelle se laissait jouir, elle faisait jouir, mais elle n'aimait pas la jouissance, elle n'aimait pas les signes de la jouissance ; elle ne les aimait pas chez moi, et sans doute encore moins chez elle-même. (Ibid. : 70)

La femme qu'il aime n'apprécie donc pas l'orgasme, ce que Daniel1 apprécie le plus. Leurs actes sexuels s'en trouvent compliqués et combiné au vieillissement des corps, cela précipite la fin de leur relation. Pour Daniel1, le sexe et la jouissance, qui amènent l'euphorie, était un moyen d'arriver au bonheur, il ne peut le connaître avec Isabelle, alors que pendant plusieurs années, il pensait l'avoir.

Pour Esther, rien dans la narration de Daniel1 ne nous indique une erreur de jugement de sa part. Esther ne l'aime pas d'un amour véritable et il ne se rend vraiment compte qu'à la toute fin de leur relation. Leur vie sexuelle paraissait, en revanche, hors normes. C'est Esther<sup>31</sup> qui révèle à Daniel<sup>25</sup>, en citant le récit de vie d'Esther<sup>1</sup>, qu'en réalité : « Elle avait un nouveau petit ami à l'époque, avec qui ça se passait bien – elle éprouvait beaucoup de plaisir à faire l'amour avec lui, ce qui n'avait jamais été tout à fait le cas avec votre prédécesseur. » (Ibid. : 397). Esther<sup>1</sup> ne se considérait donc pas comme pleinement satisfaite au niveau sexuel, alors que Daniel1 l'était et pensait qu'elle l'était aussi. Le pathétique prend donc le dessus pour le récit de vie de Daniel1, sa vie sexuelle qu'il pensait exceptionnelle, ne l'était pas, mais au moins, il ne l'a jamais su.

En ce qui concerne les relations tarifées du narrateur, cette citation de Stéphanie Pryn, sociologue de l'université de Lille, sur le comportement des prostituées nous interpelle : « Cette

mise en scène est reproductible dans toutes les relations aux clients, même si l'enjeu est parfois de faire *comme si* cette relation était unique » (Darley, 2007 : 297). Il nous est possible de penser que les relations exceptionnelles avec des prostituées, que nous avons relevées, ne le sont pas et qu'elles ne faisaient que jouer la comédie. Mais, il nous est également impossible de l'affirmer.

Nous ne pouvons pas généraliser ces états de fait à toute l'œuvre houellebecquienne, il nous paraissait cependant intéressant de les mentionner. Les performances exceptionnelles des personnages ne le sont pas toutes, dès le moment où un point de vue plus large (et surtout féminin) et donc plus objectif se présente.

Cette partie ne s'intéresse pas seulement aux performances, mais aussi au déroulé de ses *scènes de cul*, Houellebecq y décrit toujours assez peu de préliminaires, les femmes y sont obsédées par le phallus et s'empressent de réaliser des fellations :

« What are you thinking ? » demanda Esther au moment où nous franchissions le seuil. « Sad things... » répondis-je pensivement. Elle hocha la tête, me regarda avec sérieux, se rendit compte que j'étais réellement triste. « Don't worry... » dit-elle ; puis elle s'agenouilla pour me faire une pipe. (Houellebecq, 2014b : 185-186)

Ou d'ouvrir leurs organes pour être rapidement pénétrées : « Une fois dans l'eau, Valérie enleva son slip de bain. Elle noua ses jambes autour de ma taille et s'allongea sur le dos, faisant la planche. Sa chatte était déjà ouverte. Je la pénétrai doucement, allant et venant en elle au rythme des vagues. » (Houellebecq, 2004 : 218), l'homme est aussi bien sûr capable de prendre l'initiative : « Je me réveillai dans la même position ; il faisait encore nuit. J'écartai doucement les cuisses de Valérie pour la pénétrer. » (Ibid. : 135). Ici nous pouvons citer à nouveau le travail d'Alberoni « Nous pouvons lire que l'échange se fait rapidement. La pénétration y est presque immédiate. Cette soudaineté dans l'échange, Alberoni la commente comme un des fantasmes masculins. » (Clément, 2004 : 100). Houellebecq présenterait donc de plusieurs manières un idéal masculin. Des femmes obnubilées par le membre viril et sexuellement satisfaites.

Parfois cependant, les personnages houellebecquiens prennent leur temps. Ils observent paisiblement. C'est le cas de Michel dans *Plateforme* : « Le soir même, j'examinai avec attention le clitoris de Valérie. » (Ibid. : 293) ou encore de Bruno dans son enfance alors que sa mère est endormie, même si ici la scène est bien différente et très œdipienne : « Je me suis agenouillé devant sa vulve. » (Houellebecq, 2014a : 70). Ces attitudes contemplatives ne sont pas difficiles à visualiser :

Il est en effet très facile de s'imaginer la posture d'observation de ces deux personnages. Une période de contemplation du sexe féminin et de réflexion, que nous pourrions illustrer en se postant longuement devant le célèbre tableau *L'Origine du monde* de Gustave Courbet. (Hildenbrand, 2015a : 138)

Idée d'ailleurs également visible dans le film de Guillaume Nicloux *L'Enlèvement de Michel Houellebecq*<sup>51</sup>, durant un rêve où il déclame à la manière d'un poète des extraits de sa chanson *Plein été* inspirée de plusieurs poèmes de *La Poursuite du bonheur*, Houellebecq observe un corps féminin nu, exactement dans la même position que le tableau de Courbet. Nous ne sommes donc pas le seul à avoir fait ce parallèle.

Toutefois, les personnages masculins ont globalement une conduite d'empressement lors des descriptions d'actes sexuels. Ils veulent en venir au fait, ils sont pressés d'atteindre l'euphorie sexuelle, qui ne paraît possible qu'avec une pénétration ou a minima avec une fellation.

#### 3.2.4.4.5 *La Carte* : l'exception qui confirme la règle ?

S'il nous est possible d'argumenter que la beauté de la langue française réside dans ses exceptions, il est remarquable qu'un seul roman de Michel Houellebecq ne contienne aucune *scène de cul*. Pourtant, les relations de couple ne sont pas absentes du roman. Le personnage principal Jed Martin est un artiste qui, lors de ses années étudiantes, a une relation avec Geneviève puis dans sa vie professionnelle avec Olga. Geneviève est sa première amante et se prostitue pour financer ces études. Elle lui a tout appris en matière sexuelle, mais aucune description ne vient nous le confirmer. Sa relation avec la Russe, Olga est décrite plus en détail, mais là encore aucune relation sexuelle n'est narrée. Il la retrouve dix ans après, ils s'embrassent, il passe la nuit chez elle, mais rien ne se passe : « Avaient-ils fait l'amour ? Probablement pas, et ce simple fait était déjà grave, parce qu'après tant d'années de séparation ils auraient dû, ils auraient dû au moins essayer » (Houellebecq, 2012 : 240). Jed était ivre la veille, donc il ne s'en souvient pas exactement et décide finalement de s'en aller avant qu'Olga ne se réveille, conscient que plus rien ne se passera entre les deux. À la manière d'un film hollywoodien, le lecteur reste systématiquement à l'entrée de la chambre à coucher.

---

<sup>51</sup> Dans le film de 34'40 à 34'43.

Même passivement rien ne nous est présenté : « Il envisagea un moment de regarder un film porno, mais s'endormit avant d'avoir réussi à comprendre le fonctionnement du *pay per view*. » (Ibid. : 358). Seule une petite description d'une masturbation est présente en toute fin de roman, au moment où Jed fait le bilan de sa vie :

Le soir même il s'était masturbé, dans les toilettes de l'appartement de fonction qui avait été alloué à son père pour la surveillance du chantier, et s'était étonné d'y trouver tant de plaisir. Lui revinrent d'autres souvenirs de seins souples, de langues agiles, de vagins étroits. Allons, il n'avait pas eu une mauvaise vie. (Ibid. : 412)

Jed n'a pas les problèmes de Tisserand d'*Extension*, il a accès aux femmes, ni ceux de Florent-Claude de *Sérotonine*, dépressif, médicamenté et donc incapable techniquement d'avoir un rapport. Il n'est pas non plus comme Isabelle de *La Possibilité*, qui n'aime pas le plaisir. Jed est un artiste qui a eu une vie sexuelle relativement active, il a eu deux relations de longue durée et donc de multiples rapports. Il est d'ailleurs satisfait de cette vie sexuelle. Simplement, aucun acte n'est décrit dans le roman. Notons d'ailleurs la présence d'une maison close suisse, dans laquelle, chose inédite chez Houellebecq, on ne rentre pas !

Nous avons pu penser, au moment de la parution de l'ouvrage, que Houellebecq s'était lassé de ces *scènes de cul*. Aujourd'hui, nous avons une autre hypothèse à présenter pour l'expliquer. Il est de notoriété publique que Houellebecq est passé près de remporter le prix Goncourt avec *Les Particules* et *La Possibilité*, de plus le désir de l'auteur de recevoir ce prix a toujours été très important. Nous pensons donc que cette auto-censure est probablement due à la volonté d'obtenir à tout prix le Goncourt. Les scènes de sexe en moins, le livre devenait moins polémique. Et comme Houellebecq l'a effectivement reçu pour ce roman, notre hypothèse est acceptable, d'autant plus que les deux romans qui suivent, renouent avec les descriptions explicites d'actes sexuels, mais tout ceci reste du domaine de la supposition.

#### 3.2.4.4.6 Et l'amour dans tout ça ?

Une lecture trop rapide de Michel Houellebecq peut amener à le considérer comme un misogyne. Il est vrai que ce serait un pléonasme de dire que ses comparaisons ne sont pas toujours très flatteuses :

Quatre fillettes montraient leurs seins

Sur la pelouse des Invalides  
Et j'avais beaucoup trop de bide  
Pour leur tenir un discours sain.

C'étaient sans doute des Norvégiennes,  
Elles venaient sauter des Latins  
Elles avaient de très jolis seins  
Plus loin, il y avait trois chiennes

Au comportement placide  
(En dehors des périodes de rut,  
Les chiennes n'ont pas vraiment de but ;  
Mais elles existent, douces et limpides.) (Houellebecq, 2016 : 951)

La rime Norvégiennes/chiennes est, certes, riche mais l'analogie peu flatteuse (dans les deux sens, dirait peut-être l'auteur). Les comparaisons animales sont nombreuses, Houellebecq ne se limite pas à une seule nationalité : les touristes italiennes qui « babillaient avec vivacité, tels d'innocents volatiles » (Houellebecq, 2014a : 269). Plus concrètement certains personnages en prennent pour leur grade : l'homonyme de Brigitte Bardot est « une tête de veau persillée » (Houellebecq, 2001 : 91) ou « la comparaison avec une truie s'imposait à tous » (ibid. : 88). Enfin, citons ce passage de *La Possibilité* où la femme en général est comparée au chien Fox : « Il est possible qu'à une époque antérieure les femmes se soient trouvées dans une situation comparable – proche de celle de l'animal domestique. » (Houellebecq, 2014b : 13).

Cette violence verbale ne se limite pas aux rapprochements avec les animaux : « MH a souvent une façon brutale de parler des femmes en les visant directement au sexe » (Viard, 2008 : 45). En effet, les femmes sont souvent réduites uniquement à leurs organes sexuels : « On voit ses personnages tituber entre les vagins, contempler la vulve de leur mère [...] remarquer que l'animatrice a une bouche à pipe » (ibid. : 45). Il va même jusqu'à s'adresser à ses lectrices : « Il se peut, sympathique ami lecteur, que vous soyez vous-même une femme. Ne vous en faites pas, ce sont des choses qui arrivent. » (Houellebecq, 2001 : 15–16). Si l'ironie est claire, elle peut être blessante. Moins en tous cas que l'humour gras de cette plaisanterie de Daniell : « Tu sais comment on appelle le gras qu'y a autour du vagin ?

Non.

La femme. » (Houellebecq, 2014b : 26).

Et pourtant les femmes sont admirées. « C'est après les féministes que MH en a, nullement après les femmes » (Viard, 2008 : 48). Pour illustrer cette affirmation, nous pouvons citer le texte intermédiaire *À quoi servent les hommes ?* dont la signification du titre est assez limpide. Michel Houellebecq y évoque la féministe Valérie Solanas qui rêve d'un monde uniquement constitué de femmes. Il en conclut que le clonage pourrait permettre de réaliser son souhait. Sa dernière phrase est, cependant, sans équivoque sur ce qu'il pense de cette féministe : « Un dernier conseil, quand même, pour partir sur de bonnes bases : éviter de cloner Valérie Solanas. » (Houellebecq, 2003a : 91). Si nous lisons avec un peu d'assiduité les romans houellebecquiens, nous découvrons facilement cette admiration pour les femmes : « décidément, les femmes étaient meilleures que les hommes » (Houellebecq, 2014a : 164). Les femmes sont même déifiées, mais pas complètement, ni directement : « À quoi comparer Dieu ? D'abord, évidemment, à la chatte des femmes » (Houellebecq, 2004 : 157). Il faut de plus, souligner la vision des hommes, qui sont considérés comme les responsables des guerres, ils sont agressifs et violents, alors que les femmes, c'est tout le contraire. Le problème, en ce qui concerne les femmes, vient surtout des changements advenus dans la société, surtout après mai 1968. « La femme serait donc le point d'insertion de la bonté dans l'humanité et ce sont les transformations de la condition féminine depuis une quarantaine d'années qui ont provoqué un relâchement du lien familial » (Viard, 2008 : 48). Quelque chose a existé, mais a disparu.

Viard affirme que l'auteur « milite non moins évidemment en faveur de tous les grands sentiments humains. » (2013 : 12). L'amour n'est plus très loin. « Il se positionne ainsi en défenseur de l'amour, des valeurs féminines. Ou, au moins, il déplore leur disparition progressive. » (Uvsløkk, 2014 : 248). L'amour est glorifié à plusieurs reprises dans les romans : « En l'absence d'amour, rien ne peut être sanctifié. » (Houellebecq, 2004 : 115) ou encore dans *La Possibilité* :

Quelque chose en moi savait donc, avait toujours su que je finirais par rencontrer l'amour – je parle de l'amour partagé, le seul qui vaille, le seul qui puisse effectivement nous conduire à un ordre de perceptions différent, où l'individualité se fissure, où les conditions du monde apparaissent modifiées, et sa continuation légitime. (Houellebecq, 2014b : 162)

Son pénultième roman ne fait que confirmer la tendance : « l'amour restait la seule chose en laquelle on puisse encore, peut-être, avoir foi. » (Houellebecq, 2019 : 180). Et ce sont bien évidemment les femmes qui sont considérées comme en étant à l'origine : « elles avaient

inventé l'amour » (Houellebecq, 2014b : 314). C'est pour cela qu'il les aime. Les féministes ont mis fin à cet amour, c'est pour cela qu'il les déteste.

Si l'auteur apparaît comme un défenseur de l'amour et des femmes. Tous ses romans aboutissent à la défaite de l'amour. Les personnages finissent irrémédiablement seuls, (François a priori non, mais sans amour, c'est le triomphe du mariage de raison) perdent pied psychiquement (narrateur d'*Extension*, Bruno des *Particules*, Florent-Claude de *Sérotonine*) et/ou développent de la haine envers leurs contemporains (Michel de *Plateforme*, Bruno des *Particules*). Jed Martin de *La Carte* finit également sa vie seul et sans amour, tout en gardant une santé mentale intacte. L'amour est donc présenté comme un sentiment à la fois magique et irréalisable. Il peut exister, mais ne peut durer. C'est donc une utopie et qui finit même toujours par engendrer une dystopie pour les personnages des romans houellebecquiens, car son absence ou sa disparition prématurée amène le malheur.

Il est à noter que les adaptations cinématographiques d'*Extension* et des *Particules* laissent entrevoir l'espoir. Dans l'adaptation de Philippe Harel, une scène est rajoutée par rapport au roman. Elle est antérieure au livre et conclut le film : nous y voyons le héros/narrateur lors d'un cours de danse, il entame un duo avec une jolie femme et l'osmose se crée<sup>52</sup>. Cette scène est d'ailleurs annoncée en début de film et n'existe pas non plus dans le roman : « Parfois quand j'avais envie d'être heureux, j'envisageais d'apprendre les danses de salon.<sup>53</sup> » (Harel, 1999). Le héros/narrateur aurait donc à nouveau envie de vivre et croirait à nouveau à la possibilité du bonheur. La fin pessimiste du roman est occultée, l'espoir de l'amour reste présent. Cette scène fait finalement écho à la fin de ce poème du recueil *Renaissance* :

Au milieu de ce paysage  
De montagnes moyennes-élevées  
Je reprends peu à peu courage,  
J'accède à l'ouverture du cœur  
Mes mains ne sont plus entravées,  
Je me sens prêt pour le bonheur. (Houellebecq, 2016 : 1014)

Il rappelle la fin d'*Extension*, mais donne lui aussi une porte de sortie vers le bonheur. Le fait que ce poème soit postérieur au roman rajoute à ce sentiment d'optimisme et montre une nouvelle fois que l'adaptation de ce film ne se limite pas à *Extension*.

---

<sup>52</sup> Dans le film de 1'50'50 à 1'52'12.

<sup>53</sup> Dans le film de 13'48 à 13'55.

Cet espoir est encore plus visible dans l'adaptation allemande des *Particules*. Contrairement au roman, le cancer qui a ravagé Annabelle est guéri. Michel, cette fois, rentre d'Irlande et les deux semblent vivre l'amour parfait. Même pour Bruno la fin est, d'une certaine manière, positive. Il termine, certes, dans un établissement psychiatrique et Christiane s'est suicidée, mais le bonheur se lit sur son visage, car il a des visions et croit que Christiane est continuellement avec lui. L'espoir du bonheur existe, les femmes le rendent possible, mais surtout dans les films.

#### 3.2.4.4.7 Le sexe : une petite mort

Si l'expression de *petite mort*, désignant l'orgasme, daterait du XVI<sup>e</sup> siècle et d'Ambroise Paré, elle s'est répandue et popularisée bien au-delà des frontières de l'Hexagone. Elle unifie ainsi l'idée de l'extase sexuelle et la rapproche de la mort. Il est ainsi intéressant de remarquer que la corrélation extase sexuelle/mort apparaît dans plusieurs scènes des romans houellebecquiens. Dans *Les Particules*, lors de son séjour au Cap d'Agde avec Christiane, Bruno l'évoque par écrit :

Lors des deux semaines qu'a duré notre séjour, nous nous sommes rendus toutes les après-midi sur cette plage, poursuivait Bruno dans son article. Naturellement il est possible de mourir, d'envisager la mort, et de porter un regard sévère sur les plaisirs humains. Dans la mesure où l'on rejette cette position extrémiste, les dunes de Marseillan-Plage constituent – c'est ce que je m'attacherai à démontrer – le lieu adéquat d'une proposition humaniste, visant à maximiser le plaisir de chacun sans créer de souffrance morale insoutenable chez personne. (Houellebecq, 2014a : 220)

Dans *Plateforme*, alors qu'il vit un séjour idyllique avec Valérie à Cuba, Michel la découvre sur la plage à son réveil :

Je m'arrêtai, tirant sur ma cigarette; le vent était un peu frais, j'hésitais à la rejoindre. Elle se retourna et me vit, cria : « Allez, viens ! » en me faisant un grand signe de la main. À ce moment le soleil perça entre deux nuages, l'éclairant de face. La lumière resplendit sur ses seins et ses hanches, faisant scintiller l'écume sur ses cheveux, ses poils pubiens. Je demeurai figé sur place pendant quelques secondes, tout en prenant conscience que c'était une image que je n'oublierais jamais, qu'elle ferait partie de ces images qu'on revoit défiler, paraît-il, durant les quelques secondes qui précèdent la mort. (Houellebecq, 2004 : 213)

Nous pourrions enfin citer la scène d'*Extension* où le narrateur force Tisserand à tuer le jeune noir et sa petite amie sur la plage. Serait-ce à nouveau le besoin de l'auteur de changer l'utopie en dystopie ?

Alors, au fond, Michel Houellebecq ne nous présente-t-il pas tout cet univers comme foncièrement onirique et, selon les moments, lorsque cela vire au pire, cauchemardesque puisque l'infini du sexe ici est axé sur la mort et la finitude ? Notons que certains moments d'extase sexuelle, succédant à la seule volupté de l'acte sont mis en parallèle direct avec la mort (David, 2011 : 207)

Les personnages dans les romans houellebecquiens auraient donc une certaine attirance envers la mort : « Chez les personnages de Michel Houellebecq, l'érotisation de la pulsion de mort est ainsi répétitive jusqu'au ravissement terminal. » (Ibid. : 253).

#### 3.2.4.4.8 Fréquence et qualité : une évolution ?

Nous allons essayer de montrer une évolution dans les romans de l'auteur en ce qui concerne la représentation des actes sexuels. Pour cela, nous allons les comptabiliser, mais également les classer. Nous avons déjà défini, dans une partie précédente, ce qu'il est possible de considérer comme une relation sexuelle qui se déroule bien. Nous estimons que celles qui se déroulent mal sont celles qui sont rendues impossibles pour des raisons techniques et celles qui ne procurent aucun plaisir aux protagonistes. Pour ne pas adopter un point de vue manichéen, nous allons également introduire la conception de rapport sexuel qui se passe moyennement. Pour cela nous allons l'illustrer d'un exemple, la scène de la conception du narrateur d'*Extension* :

Le coït avait pris place dans le salon, sur un tapis pseudo-pakistanaï. Au moment où mon père prenait ma mère par-derrière elle avait eu l'idée malencontreuse de tendre la main pour lui caresser les testicules, si bien que l'éjaculation s'était produite. Elle avait éprouvé du plaisir, mais pas de véritable orgasme. (Houellebecq, 2001 : 150–151)

Les deux partenaires éprouvent donc du plaisir, mais seul l'un d'entre eux atteint la jouissance et de plus, de manière prématurée. Cela sera donc notre définition de l'acte sexuel

moyennement satisfaisant, lorsque le plaisir n'est pas partagé. Malgré notre mise en doute de l'objectivité du narrateur sur la qualité des différentes relations sexuelles, nous sommes dans l'obligation de prendre ces récits comme argent comptant. Nous ne relevons dans ce tableau que les descriptions de rapports consentis (tarifés ou non) qui introduisent une pénétration ou qui tentent de le faire.

Rapport sexuel Titre	Bon	Moyen	Mauvais	Total
<i>Extension</i>	0	1	0	1
<i>Les Particules</i>	3	5	6	14
<i>Plateforme</i>	16	4	1	21
<i>La Possibilité</i>	10	2	3	15
<i>La Carte</i>	0	0	0	0
<i>Soumission</i>	2	2	0	4
<i>Sérotonine</i>	2	0	1	3

Nous avons choisi d'établir également un tableau des masturbations solitaires détaillées dans les romans. Même de nos jours cette pratique reste « pour l'essentiel coupable et silencieuse » (André, 2013 : 104) et met en avant un sentiment de manque comme le relève Bruno Viard sur les héros des deux premiers romans « qui s'adonnent surtout à la frustration et à la masturbation. » (2013 : 16). Étant donné la frustration inhérente à ces actions, il nous paraît difficile de parler de masturbations qui se passent bien ou mal. Cependant, certaines de ses masturbations peuvent être considérées comme réussies, car elles arrivent à leurs termes et d'autres ne le sont pas, car elles ne peuvent être réalisées : « Son propre sexe était retombé, flasque et ridé, sec ; il n'avait pas insisté. » (Houellebecq, 2014a : 19) ou sont interrompues par un élément extérieur : « Bruno débanda aussitôt, rangea son sexe dans son caleçon et se concentra sur ses soins dentaires. » (Ibid. : 105).

Notons également que nous n'avons comptabilisé que leurs descriptions, par exemple Bruno dans *Les Particules* les pratique régulièrement dans le train, elles sont décrites de manière générale et ne comptent, pour nous, que comme une seule ; elles sont, de fait, bien plus nombreuses : « Bruno se branlait trois fois par jour. » (Ibid. : 60).

Masturbation Titre	Réussite	Échec	Total
<i>Extension</i>	4	0	4
<i>Les Particules</i>	12	3	15
<i>Plateforme</i>	5	0	5
<i>La Possibilité</i>	4	0	4
<i>La Carte</i>	1	0	1
<i>Soumission</i>	0	0	0
<i>Sérotonine</i>	0	1	1

Il est d'ailleurs assez captivant que ces masturbations soient souvent liées au vomir, particulièrement dans *Extension* :

Je n'ai rien répondu ; je commençais à avoir envie de vomir, et je bandais ; ça n'allait plus du tout. J'ai dit : « Excuse-moi un instant... » et j'ai traversé la discothèque en direction des toilettes. Une fois enfermé j'ai mis deux doigts dans ma gorge, mais la quantité de vomissures s'est avérée faible et décevante. Puis je me suis masturbé, avec un meilleur succès : au début je pensais un peu à Véronique, bien sûr, mais je me suis concentré sur les vagins en général, et ça s'est calmé. L'éjaculation survint au bout de deux minutes ; elle m'apporta confiance et certitude. (Houellebecq, 2001 : 113)

Ici les deux actions sont même consécutives. Nous y voyons le caractère compensatoire de l'éjaculation face à l'échec du vomir. Il existe plusieurs interprétations possibles de ce lien. Nous renvoyons ici à nouveau à Wesemael sur l'explication des textes houellebecquiens qui « s'avèrent diversement interprétables » (2005 : 22). Schuerewegen fait cette analogie entre les deux :

[...] chez Houellebecq, vomir ou éjaculer, cela revient en vérité au même ; c'est que le phallus est ici comme un prolongement de l'œsophage ; l'éjaculation est de point de vue un phénomène pathologique, elle est le symptôme d'un corps malade et souffrant. (2004 : 97)

Wesemael en fait une analyse plus psychanalytique :

Lier la jouissance sexuelle à celle du vomissement, c'est faire jouer dans un même dispositif le corps noble et valorisé et le corps vil, déprécié. Pour le narrateur, la sexualité est un état

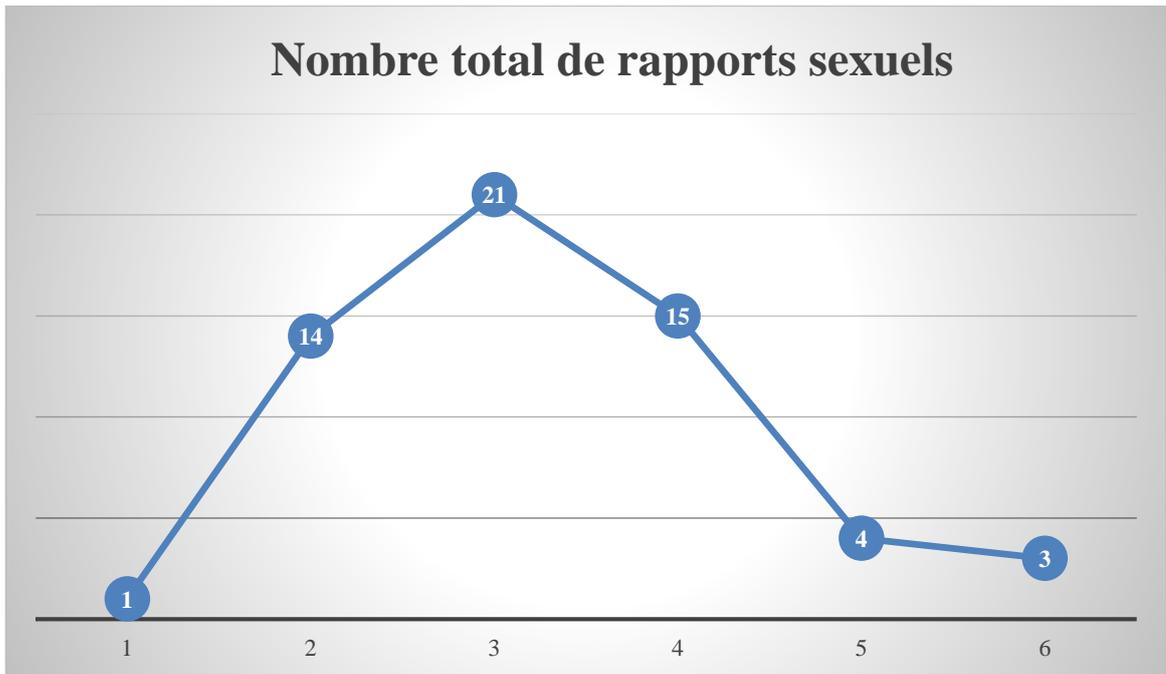
d'excitation et de tension qui est ressenti comme déplaisir. Les vomissures représentent pour lui un substitut de la satisfaction sexuelle (2007 : 173)

Enfin, Wagner lie le tout à

la philosophie de Schopenhauer, qui écrit : « D'autre part, l'excrétion équivaut à l'expiration et à la perte constantes de matière, et est donc, à une puissance élevée, la même chose que la mort, qui est le contraire de la conception ». Vomir et éjaculer sans engendrer d'enfant correspond à une résistance à l'omniprésent vouloir-vivre et vise à tempérer la souffrance inhérente au désir à l'extinction duquel aspirent les personnages houellebecquiens sans pour autant y réussir. (2007 : 115)

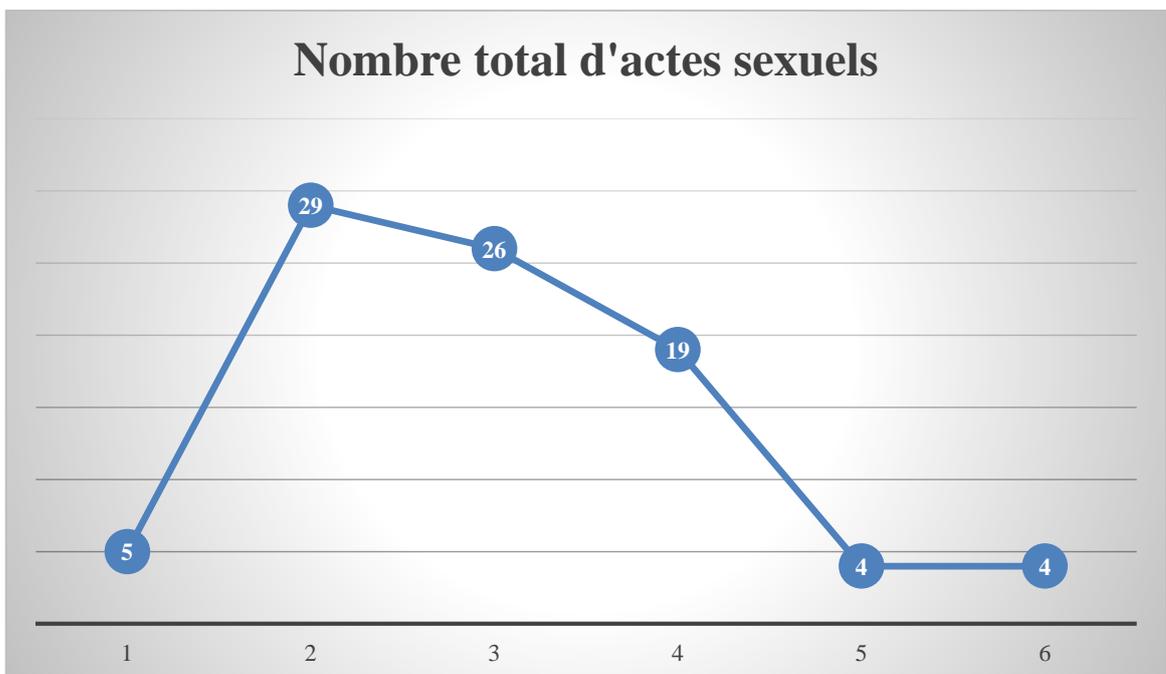
Nous pensons que chacun détient une part de vérité et que chaque interprétation peut correspondre à différents actes. Même si ce sont surtout les trois premiers romans qui associent directement les deux rejets de liquide, le lien entre le sexe et les vomissures reste une constante houellebecquienne. Dans *La Possibilité*, Daniell vomit d'avoir trop bu lors de la soirée d'adieu à Esther, quelques lignes plus loin il se masturbe et éjacule, une femme en crache de dégoût, alors qu'il pensait qu'elle ne le remarquerait pas. Ici nous voyons plutôt la théorie de Wagner. Dans *La Carte*, nous pensons plutôt à Wesemael, Jed vomit à la soirée où il retrouve Olga, il passe la nuit avec elle, mais aucun acte sexuel n'a lieu. Les vomissures ont remplacé l'éjaculation. Enfin dans *Sérotonine*, lorsque le narrateur parle des effets secondaires et indésirables de ses médicaments antidépresseurs, il juxtapose la nausée et la disparition de la libido, nous penchons pour Schuerewegen.

Il est bien visible dans les tableaux statistiques, comme nous l'avons déjà exprimé, que *La Carte* est une exception, nous avons donc choisi de ne pas l'inclure dans les graphiques et diagrammes qui suivent. Les romans sont donc classés chronologiquement et numérotés de 1 à 6.

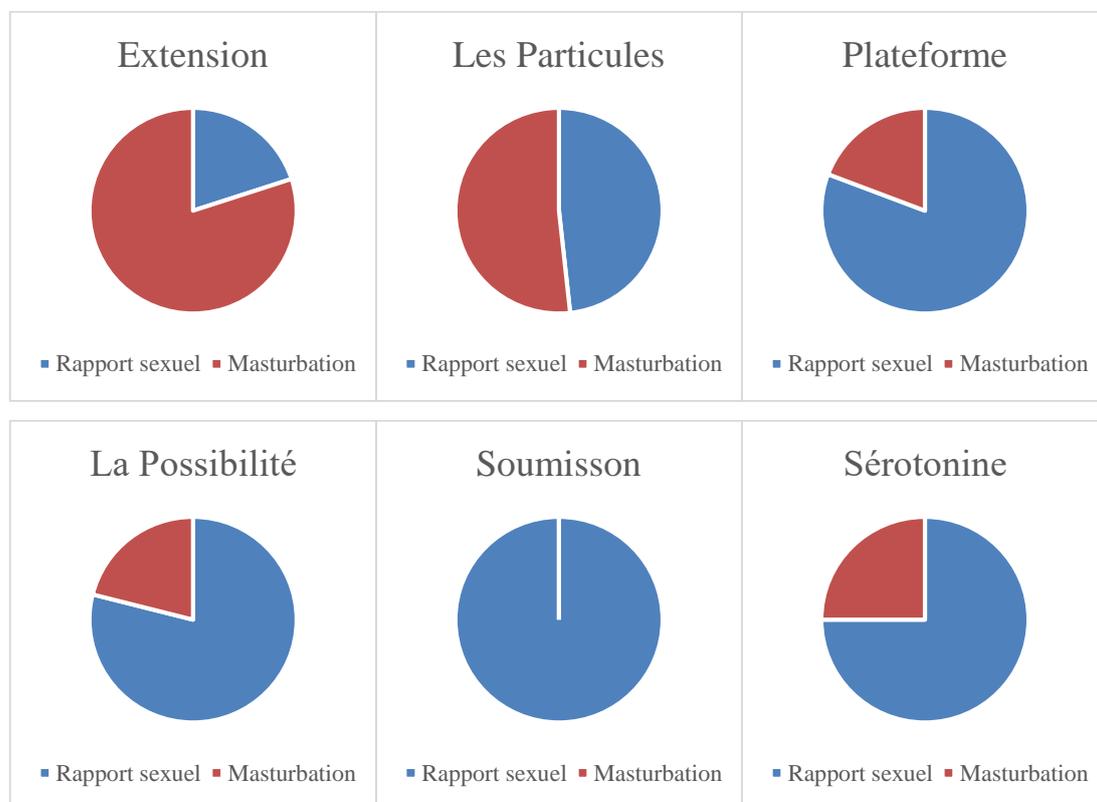


La fréquence est donc très importante des *Particules* jusqu'à *La Possibilité*. Les choses redeviennent plus sages ensuite.

Si on y ajoute les masturbations, la tendance se confirme encore plus. Nous distinguons clairement deux catégories. Celle où la frénésie sexuelle est importante, les trois P. Et celle plus calme, *Extension* et les deux S.



En ce qui concerne le rapport entre les deux pratiques sexuelles, l'évolution est frappante.



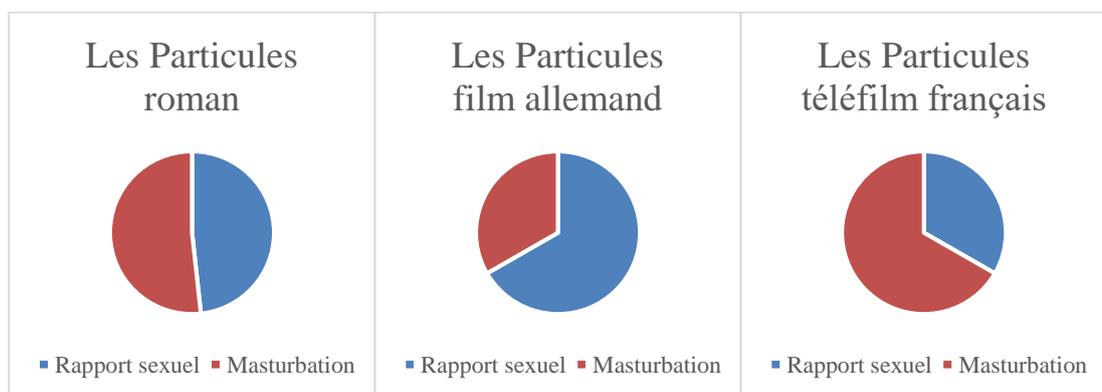
Une nouvelle fois, nous pouvons dégager deux catégories, mais celles-ci sont légèrement différentes. Dans les deux premiers romans, c'est la masturbation qui prédomine. Dans les quatre autres, ce sont les rapports sexuels. Petit à petit la frustration sexuelle s'estompe. Les personnages ont donc moins recours à l'auto-érotisme.

Il est à noter que les adaptations des romans diffèrent grandement des originaux.

Acte sexuel \ Titre	Masturbation	Rapport sexuel	Total
<i>Extension</i>	2	1	3
<i>Les Particules (All)</i>	2	4	6
<i>Les Particules (Fr)</i>	4	2	6
<i>Plateforme</i>	0	7	7
<i>La Possibilité</i>	0	0	0
<i>Soumission</i>	0	1	1

Le format des adaptations se distingue forcément des récits, il est plus court et amène logiquement à réduire le nombre des actes sexuels. Pour cette raison, nous pouvons dire qu'*Extension* reste fidèle à l'original en totalisant trois actes par rapport aux cinq du roman. Seule la scène de la conception du héros/narrateur est occultée. La seule scène de rapport sexuel est celle du film pornographique vu au cinéma de Rouen et la remplace, statistiquement. Nous pouvons en venir sensiblement à la même conclusion pour *Plateforme* : vingt-six actes sexuels pour environ trois cent cinquante pages (en format poche) correspondent plus ou moins à sept actes pour environ cent trente-cinq planches de dessins. Nous observons cependant une différence majeure, il n'y a aucune masturbation solitaire dans le roman graphique. L'auto-érotisme est, certes, évoqué, mais pas représenté. Vu le nombre de rapports (sept) et le pourcentage de masturbations dans le roman (19%), le choix d'Alain Dual s'est fait de manière consciente et pas pour des raisons techniques.

Les différences sont plus marquantes pour l'adaptation allemande des *Particules*. Nous observons six actes sexuels au lieu de vingt-neuf : « les éléments les plus crus et les plus dérangeants du roman, par exemple les éléments pornographiques [...], n'ont pas été transposés à l'écran. » (Treeck, 2011 : 379). Nous pouvons émettre l'hypothèse que les impératifs économiques ont empêché de montrer trop de scènes sexuelles pour ne pas obtenir une interdiction de diffusion trop contraignante et ainsi perdre une partie du public, donc de l'argent. Nous remarquons, également, que la proportion légèrement supérieure des masturbations sur les rapports sexuels n'est pas conservée. Il est à noter que l'adaptation française de 2022 rétablit un rapport plus authentique par rapport au roman. Cependant, en tant que téléfilm diffusé en prime time, toutes ces scènes sont suggérées, floutées ou en arrière-plan. Une autre façon de procéder aurait eu pour conséquence une interdiction plus sévère que celle appliquée (interdit aux moins de douze ans) et donc une impossibilité de diffuser le téléfilm en première partie de soirée.

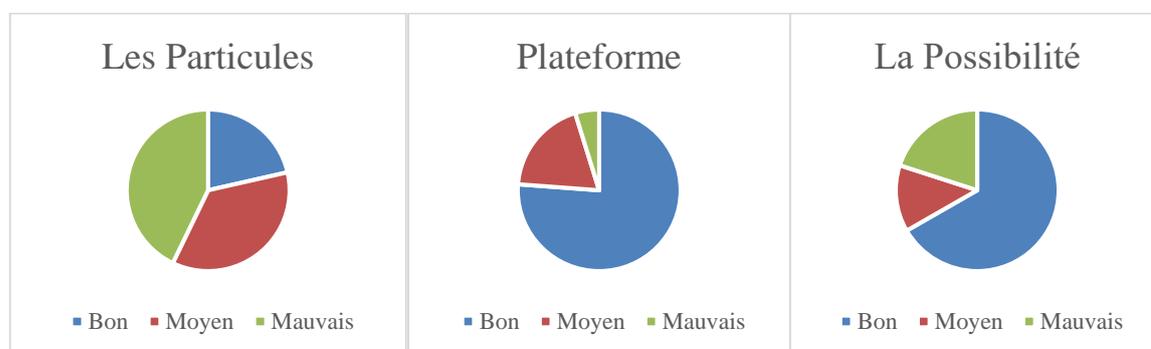


Le plus surprenant restent les changements dans la diégèse de la version allemande, qui modifient totalement le rapport au sexe du personnage Michel. Dans le roman, Michel Djerzinski éprouve très peu de plaisir, voire pas du tout dans ses rapports sexuels, mais il en a déjà eu. Dans le film, il est vierge et son premier rapport sexuel avec son amie d'enfance se passe très bien, alors que dans le livre, l'occasion a été manquée et le rapport a eu lieu vingt ans trop tard. Le long-métrage donne une vraie seconde chance au couple. Tous ces changements par rapport au roman et ceux déjà évoqués nous confirment dans l'idée déjà mentionnée que le film est une appropriation plus qu'une adaptation.

Quant au film *La Possibilité*, adapté par Houellebecq lui-même, nous pouvons nous étonner qu'aucune scène de sexe ne soit montrée, ni même suggérée, alors que le roman en contient beaucoup. Cela paraît d'autant plus surprenant que Houellebecq a déjà tourné des scènes d'acte sexuel, avec son court-métrage érotique *La Rivière*. On passe donc de dix-neuf actes sexuels dans le roman, à zéro dans le film.

Enfin l'adaptation allemande de *Soumission*, *Unterwerfung*, du fait de son format mi-pièce de théâtre mi-film, rend plus difficile la conservation de toutes les *scènes de cul*, d'ailleurs peu nombreuses. Citons simplement une scène de fellation avec Myriam, suggérée à l'écran et déclamée par le narrateur au théâtre, mais la scène immédiate du rapport sexuel est occultée, alors que le rapport décevant avec une prostituée est raconté par le narrateur. Il nous semble remarquable de constater que les scènes où François réalise des performances sexuelles hors normes, sont toutes réduites ou passées sous silence.

Ce qui nous intéresse le plus dans toutes ces statistiques et ce qui est l'objet de notre étude sur l'utopie/dystopie, c'est la qualité de ses rapports. Nous avons ici choisi de ne retenir que les trois romans où les rapports sont nombreux, car les pourcentages nous paraissent plus significatifs.



L'assertion de Michel Houellebecq sur la qualité des rapports sexuels de ses personnages prend ici tout son sens. Nous voyons qu'à partir de son troisième roman, la grande majorité des *scènes de cul* se passent bien, voire très bien. En cela, comme nous l'avons déjà observé, nous pensons qu'elles relèvent de l'utopie/dystopie.

#### 3.2.4.4.9 Euphorie/utopie ou dysphorie/dystopie sexuelles ?

Les scènes sexuelles dans les romans houellebecquiens expriment une redondance, chaque scène est presque « parfaitement interchangeable [...]. Ce sont les mêmes gestes qui sont évoqués, les mêmes mots qui sont utilisés. » (Schuerewegen, 2004 : 93). Toutes ces descriptions sont, de plus, très détaillées. Elles montrent tout et de près, de fait elles tendent aussi vers l'utopie : « La technique du gros plan montre mais en même temps détruit ce qu'elle montre parce que c'est trop réel, trop près, trop proche pour être vrai. » (Muray, 2005 : 420). Plus généralement, tout comme Liza Steiner, nous voyons dans toutes ces descriptions un parallèle avec la pornographie : « l'aspect primaire des pulsions sexuelles des personnages houellebecquiens se retrouve à travers le caractère standardisé d'une représentation amplement nourrie de l'imaginaire des films pornographiques. » (2009 : 73). Les remarques de Wesemael pourraient être le condensé de celles de Schuerewegen et de Steiner : « Dans ses scènes sexuelles hautement standardisées, on constate une répétition de termes, d'expressions, de phrases plus ou moins identiques ou comportant de légères modifications ; répétition qui entraîne un effet d'exagération et de puérilité comme dans la pornographie. » (2005 : 191).

Et comme la définit Philippe Muray, la pornographie a un côté utopique :

La pornographie, à sa manière, relève du conte de fées, mais c'est un conte de fées moderne comme le reste, un conte de fées qui appartient à la modernité dont le propre est d'être toujours trop, toujours trop saturée, asphyxiante d'exactitude et de réalisme entre guillemets, inexistante par trop d'exactitude et de réalisme, odieuse et invivable par trop de chantage au réalisme et à l'exactitude. (2005 : 420)

La pornographie par ses gros plans et son hyperréalisme en fait trop, en montre trop, c'est ce qui la transforme en conte de fées moderne. La représentation de ces *scènes de cul* houellebecquiennes apparaît donc comme trop réelle et devient ainsi irréelle.

Si dans un premier temps et dans la majorité des cas, ces scènes amènent une part de bonheur et donc tendent vers l'utopie, elles sont systématiquement contredites par le cours des évènements. Ce bonheur, cette euphorie sexuelle, cette utopie, restent temporaires dans les romans. Cette quête sexuelle, parfois effrénée, amène souvent l'utopie comme dans *Les Particules*, *Plateforme*, *La Possibilité*, *Soumission* et *Sérotonine*. Elle ne dure toujours qu'un temps et elle conduit systématiquement au malheur, à la dysphorie sexuelle, à la dystopie. Cette euphorie sexuelle est même parfois elle-même provocatrice de la dysphorie, comme dans les *Particules* pour Bruno ou *Plateforme* pour Michel. Quant à *Extension*, le narrateur n'a même pas l'occasion de connaître, ne serait-ce que temporairement, cette euphorie. Il entre rapidement dans la dysphorie pour ne jamais plus en sortir.

Finalement si le sexe ne suffit pas pour vivre, l'amour combiné au sexe non plus, parce qu'il ne dure jamais : « Mais il en force l'écriture, envoie ses héros et héroïnes ordinaires à la tâche et se casser les dents dans un rapport à l'amour et au sexe qui échoue à les tempérer et à leur donner un sentiment de la vie suffisant. » (David, 2011 : 138).

Si *La Carte* reste, comme nous l'avons déjà relevé, l'exception. Nous pensons que l'euphorie sexuelle présentée par Michel Houellebecq se transforme dans la majorité des cas en dysphorie. L'utopie devient, une nouvelle fois, dystopie. Le malheur est l'issue inévitable pour tous les personnages principaux, même si l'ambiguïté demeure pour François de *Soumission*. Si l'espoir existe chez Houellebecq, seule la femme peut le faire naître, mais c'est elle aussi qui, volontairement ou non, le fait mourir.

# Conclusion

La présente étude avait pour but de relever les différentes utopies/dystopies, de les regrouper, de souligner leurs points communs et leurs différences pour essayer de trouver une logique d'élaboration de la part de Michel Houellebecq, pour comprendre ainsi le message qu'il tente de nous faire passer.

Nous avons d'abord, dans une première partie, expliqué les notions d' « utopie » et de « dystopie » pour mieux comprendre le sens de ces mots, nous avons vu que leurs sens et leurs fréquences ont évolué au cours des siècles pour arriver à leurs significations actuelles.

Nous avons ensuite procédé à un historique de l'utopie/dystopie en littérature. Nous sommes remonté aux origines, bien avant l'existence du mot, avec Platon, puis nous avons continué à partir du XVI<sup>e</sup> siècle avec les auteurs majeurs de l'utopie de More à Bacon en passant par Campanella. La période suivante jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, sans réellement apporter de révolution dans le style, peut être considérée comme uniforme dans la manière d'aborder le genre utopique. C'est cependant le siècle suivant, celui des Lumières que nous avons qualifié d' « âge d'or » du genre utopique que nous avons plus approfondi. De manière générale nous avons vu que c'est le contexte historique qui détermine grandement l'évolution de l'utopie littéraire. Si à la veille de la Première Guerre mondiale, l'utopie a de plus en plus laissé sa place à la dystopie, c'est le XX<sup>e</sup> siècle qui consacre définitivement ce style grâce notamment au genre de la science-fiction.

Puis, dans une nouvelle sous-partie, nous avons mentionné les différents récits utopiques qui se transforment en récits dystopiques. Nous avons choisi de conserver le même découpage historique pour mettre encore plus en évidence que la fréquence de cette transformation était beaucoup moins importante que lorsque le genre littéraire reste semblable tout au long de l'œuvre. Nous avons ainsi observé que la fréquence du changement de l'utopie en dystopie s'avérait de plus en plus important au fil des siècles. Enfin, nous avons référencé un échantillon des recherches les plus importantes déjà faites sur l'utopie littéraire.

Dans la deuxième partie, nous avons présenté Michel Houellebecq pour essayer de comprendre quel auteur il était et quelles étaient les spécificités de son style. Pour mieux éclairer notre travail, nous avons plus particulièrement insisté sur son intertextualité. Elle nous a révélé ses influences. Nous avons déjà fait mention de la plupart d'entre elles dans notre première

partie sur l'histoire du genre littéraire. Nous pensons donc que cette partie était nécessaire pour bien pénétrer dans l'univers de l'écrivain.

Dans notre troisième et dernière partie nous avons développé notre analyse de l'œuvre houellebecquienne. Nous avons d'abord étudié les deux romans les plus importants en ce qui concerne l'utopie/dystopie, c'est-à-dire *Les Particules élémentaires* et *La Possibilité d'une île* et nous avons choisi de tenter de prouver que ces deux récits étaient des romans à thèse ; notamment grâce à leurs réalismes et leurs précisions scientifiques.

Puis nous avons démontré que ces deux romans, s'ils ne sont pas des suites ni ne se suivent chronologiquement, sont étroitement liés. Leurs points communs nous montrent que l'auteur a voulu poursuivre et développer sa thèse du remplacement de l'humanité. Il l'a débutée dans *Les Particules* et l'a poursuivie avec *La Possibilité*.

Notre analyse a eu pour but d'explicitier ces deux récits et de les définir comme appartenant soit au genre utopique soit au genre dystopique. Nous avons conclu que si *Les Particules* peuvent être considérées comme une utopie, le livre *La Possibilité* appartient plutôt au genre dystopique. Ainsi, la thèse de l'écrivain qui est avant tout une utopie se transforme petit à petit en dystopie. Il n'y aurait pas d'île et donc pas d'issue, ni pour l'humanité, ni pour la néo-humanité.

Ensuite nous avons également relevé les autres formes d'utopie/dystopie présentes dans les romans de Houellebecq. Nous nous sommes d'abord concentré sur les petites utopies présentes dans les récits de l'écrivain. Tout d'abord les deux utopies/dystopies de *La Carte et le territoire*, l'utopie socio-économique de la France en particulier et de l'Europe en général, ainsi que l'utopie artistique végétale de la fin du roman. Nous avons conclu que ces épisodes utopiques devenaient eux-aussi dystopiques.

Après *La Carte*, nous sommes revenu sur *La Possibilité* et un thème cher à Michel Houellebecq, la disparition des contacts humains. Nous avons considéré que cet aspect nous amenait une nouvelle fois du côté de la dystopie.

Notre sous-partie suivante a été consacrée à l'utopie/dystopie politique de *Soumission*, dans un premier temps nous avons considéré que ce livre ne peut pas être qualifié de roman à thèse, puis nous avons développé l'utopie/dystopie politique où des musulmans modérés prennent le pouvoir en France puis en Europe. Pour la première fois nous avons laissé planer le doute quant à la qualification de ce récit. Notre choix s'est finalement porté plus sur la dystopie que sur l'utopie, mais nous considérons que chaque lecteur est à même de tirer ses propres conclusions.

Par la suite, notre dernière sous-partie importante a pris en compte l'euphorie/dysphorie sexuelles des personnages houellebecquiens. Nous avons d'abord essayé d'établir une norme sexuelle pour éclairer ce thème chez Houellebecq. Nous avons logiquement plus insisté sur *Plateforme*, qu'on peut considérer comme le roman du tourisme sexuel et où, là encore, l'utopie se transforme en dystopie.

Enfin, étant donné que l'euphorie/dysphorie sexuelle est un thème transversal à tous ses romans, nous avons essayé d'analyser comment se déroulaient les scènes sexuelles, quelles étaient les pratiques présentées, qu'est-ce qu'elles apportaient aux personnages, quel était le but de ces scènes et surtout quel était le résultat, si les personnages trouvaient dans ce modus operandi une forme de délivrance ou au contraire d'enfermement. Nous pensons que c'est plutôt la seconde possibilité qui est la bonne réponse. De la même manière que l'utopie se transforme en dystopie dans tous ses romans, l'euphorie sexuelle laisse toujours la place à la dysphorie sexuelle.

Nous avons remarqué dans tout notre travail que l'utopie/dystopie retranscrit la plupart des thèmes chers à l'écrivain : le déclin de l'Europe, le vieillissement du corps, l'eugénisme, le sexe, la solitude, le libéralisme, la religion ou la disparition de l'humanité et son remplacement. Si dans un premier temps l'utopie semble être une solution : les néo-humains le sont pour le vieillissement du corps, l'eugénisme et la disparition de l'humanité ; l'euphorie sexuelle l'est pour le sexe, le libéralisme ou la solitude ; l'avènement d'un Islam modéré l'est pour la religion le déclin de l'Europe et aussi pour la solitude (au moins pour le personnage principal), dans un second temps nous avons prouvé que ces utopies restent éphémères.

Tous ces thèmes tombent irrémédiablement dans une logique dystopique. Seule la femme semble pouvoir contredire ce schéma et permettre aux utopies de survivre. Cette illusion ne dure seulement qu'un certain temps, le héros houellebecquien nous semble définitivement condamné, condamné à une recherche du bonheur impossible, bonheur qu'il pense souvent trouver dans l'euphorie sexuelle provoquée par ces personnages féminins et qui se transforme invariablement en dysphorie sexuelle. L'espoir du bonheur existe toujours, mais il n'est pas réalisable. Seule exception notable, l'utopie/dystopie politique de *Soumission*, la fin ouverte du roman, très ambiguë, laisse au lecteur le choix de trancher. À la lecture de cette étude, le choix de Houellebecq lui-même devrait paraître évident.

Nous affirmons donc, pour conclure notre travail, que l'utopie houellebecquienne n'existe pas, car elle ne survit jamais au temps et elle finit toujours par se transformer en dystopie. La mélancolie de Michel Houellebecq est définitivement trop forte pour nous laisser une quelconque once d'espoir.

# Résumé

V úvodní části přináší tato práce obecnou definici pojmů „utopie“ a „dystopie“ a poté jejich detailnější, literárněji zaměřenou definici. Následuje nástin vývoje utopického žánru v literatuře, kde lze konstatovat stále sílící tendenci k dystopii. Dále představujeme autora Michela Houellebecqa a snažíme se osvětlit faktory, které mají vliv na jeho tvorbu a zejména na všudypřítomnost utopie/dystopie v jeho dílech. V poslední části práce se věnujeme podrobnější analýze Houellebecqových románů, na prvním místě *Elementárních částic* a *Možnosti ostrova*, protože v těchto dílech je utopie/dystopie nejvýraznější. Zabýváme se však i dalšími utopickými/dystopickými prvky přítomnými v jeho jiných románech. A nakonec poukazujeme na to, že sexuální euforie/dysforie, jež je v autorově díle často patrná, s utopií/dystopií rovněž koreluje. Docházíme k závěru, že utopie v díle Michela Houellebecqa neexistuje, protože se vždy nakonec promění v dystopii.

# Bibliographie

## Ouvrages de Michel Houellebecq

HOUELLEBECQ, Michel. *Extension du domaine de la lutte*. Paris : J'ai lu, 2001. ISBN 2-290-04576-4.

HOUELLEBECQ, Michel. *Rester vivant et autres textes*. Paris : Librio, 2003a. ISBN 2-290-33448-0.

HOUELLEBECQ, Michel. *La Poursuite du bonheur*. Paris : Librio, 2003b. ISBN 2-290-32109-5.

HOUELLEBECQ, Michel. *Plateforme*. Paris : J'ai lu, 2004. ISBN 2-290-321123-0.

HOUELLEBECQ, Michel. *Lanzarote et autres textes*. Paris : Librio, 2008. ISBN 978-2-290-01152-2.

HOUELLEBECQ, Michel et LÉVY, Bernard-Henri. *Ennemis publics*. Paris : Flammarion et Grasset, 2008. ISBN 978-2-0812-1834-5.

HOUELLEBECQ, Michel. *H.P. Lovecraft contre le monde, contre la vie*. Paris : J'ai lu, 2010. ISBN 978-2-290-02853-7.

HOUELLEBECQ, Michel. *La Carte et le territoire*. Paris : J'ai lu, 2012. ISBN 978-2-290-03203-9.

HOUELLEBECQ, Michel. *Configuration du dernier rivage*. Paris : Flammarion, 2013. ISBN 978-2-0813-0316-4.

HOUELLEBECQ, Michel. *Les Particules élémentaires*. Paris : J'ai lu, 2014a. ISBN 978-2-290-02859-9.

HOUELLEBECQ, Michel. *La Possibilité d'une île*. Paris : J'ai lu, 2014b. ISBN 978-2-290-06990-5.

HOUELLEBECQ, Michel et DUAL, Alain. *Plateforme*. Paris : Les Contrebandiers Éditeurs, 2014. ISBN 978-2-915438-62-8.

HOUELLEBECQ, Michel. *Soumission*. Paris : Flammarion, 2015. ISBN 978-2-0813-5480-7.

HOUELLEBECQ, Michel. *Houellebecq : 1991-2000*. Paris : Flammarion, 2016. ISBN 978-2-0813-7814-8.

HOUELLEBECQ, Michel. *En présence de Schopenhauer*. Paris : L'Herne, 2017a. ISBN 978-2-85197-832-5.

HOUELLEBECQ, Michel. *Sérotonine*. Paris : Flammarion, 2019. ISBN 978-2-0814-7175-7.

## Articles de Michel Houellebecq

HOUELLEBECQ, Michel et MARTEL, Frédéric. C'est ainsi que je fabrique mes livres (entretien). *La Nouvelle Revue Française*. 1999, 548, p. 197–209. ISBN 2-07-075361-1.

HOUELLEBECQ, Michel, COMBAS, Robert et LEYDIER, Richard. Entretien entre Michel Houellebecq et Robert Combas. Propos recueillis par Richard Leydier. *Le magazine du Palais de Tokyo : Michel Houellebecq Rester vivant*. 2016, 23, p. 146–148. ISSN 1 951-672X.

HOUELLEBECQ, Michel. Le regard perdu – éloge du cinéma muet. In : *L'Herne Michel Houellebecq*. Paris : L'Herne, 2017b, p. 283. ISBN 978-2-8519-7187-6.

HOUELLEBECQ, Michel et TRAPENARD, Augustin. Je ne crois pas aux déclarations du genre « rien ne sera plus jamais comme avant » – Michel Houellebecq. *Lettres d'intérieurs* [en ligne]. France Inter. 04.05.2020, [cit. 12.11.2020 ]. Disponible sur <https://www.franceinter.fr/emissions/lettres-d-interieur/lettres-d-interieur-04-mai-2020>.

## Autres ouvrages

ANDRÉ, Jacques. *La sexualité masculine*. Paris : PUF, 2013. ISBN 978-2-7154-0950-7.

BACON, Francis. *La Nouvelle Atlantide*. Paris : Jean Musier, 1702.

BARDOLLE, Olivier. *La littérature à vif (le cas Houellebecq)*. Paris : L'Esprit des péninsules, 2004. ISBN 2-84636-055-3.

BARTHA-BALAS, Ilinca. *L'utopie dans la littérature française de l'aube du classicisme à l'aube des Lumières*. Lyon, 2010. Thèse de doctorat. Université Jean Moulin Lyon 3. Faculté des lettres et civilisations.

BARTHES, Roland . *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, 1977. ISBN 2-02-004605-9.

BAUDOU, Jacques. *La science-fiction*. Paris : PUF, 2003. ISBN 2-13-053321-3.

BERNAS, Steven. *L'écrivain au cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2006. ISBN 2-7475-9241-3.

BOSSERT, Adolphe. *Schopenhauer : l'homme et le philosophe*. Paris : Hachette, 1904.

CABET, Étienne. *Voyage en Icarie*. Paris : Inconnu, 1845.

CAUSSE, Rolande. *Je suis amoureux d'une virgule. Petit manuel de ponctuation*. Paris : Seuil, 1995. ISBN 2-02-022021-0.

- CIORAN, Emil. *Histoire et utopie*. Paris : Gallimard, 1960.
- CLÉMENT, Murielle Lucie. *Houellebecq, Sperme et sang*. Paris : L'Harmattan, 2003. ISBN 2-7475-3999-7.
- DAVID, Michel. *La mélancolie de Michel Houellebecq*. Paris : L'Harmattan, 2011. ISBN 978-2-296-54296-9.
- DEFAYS, Jean-Marc. *Le comique*. Paris : Seuil, 1996. ISBN 2-02-023029-1.
- ESCARPIT, Robert. *L'humour*. 9<sup>e</sup> édition. Paris : PUF, 1991. ISBN 2-13-043802-1.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 2007. ISBN 978-2-070-74070-3.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité II : L'usage des plaisirs*. Paris : Gallimard, 2008. ISBN 978-2-070-74673-6.
- FRANCE, Anatole. *Sur la pierre blanche*. Paris : Calmann-Lévy, 1905.
- FREUD, Sigmund. *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Paris : Gallimard, 2001. ISBN 2-07-032721-3.
- GAUDIN, Thierry. *La prospective*. Paris : PUF, 2013. ISBN 978-2-130-62013-6.
- GRÉVISSE, Maurice et GOOSSE, André. *Le bon usage : grammaire française*. Paris : Duculot, 1993. ISBN 2-8011-1045-0.
- HUSTON, Nancy. *Professeurs de désespoir*. Paris : Actes Sud, 2005. ISBN 2-742-75817-3.
- HUXLEY, Aldous. *Island : A Novel*. New-York : Harper, 1962.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Paris : Flammarion, 1999. ISBN 2-080-81066-3.
- JOURDE, Pierre. *La littérature sans estomac*. Paris : L'Esprit des péninsules, 2002. ISBN 2-846-36018-0.
- MACURA, Vladimír et JEDLIČKOVÁ, Alice. *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. Brno : Host, 2012. ISBN 978-80-7294-848-2.
- MAINGENEAU, Dominique. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris : Seuil, 2009. ISBN 978-2-7578-1322-5.
- MARCHAND, Renaud. *À l'ombre de Michel Houellebecq*. Paris : AFNIL, 2020. ISBN 978-2-492-00808-5.
- MERCIER, Louis-Sébastien. *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais*. Londres : Inconnu, 1771.
- MOLINIÉ, Georges. *Éléments de stylistique française*. Paris : PUF, 1991. ISBN 2-13-044103-3.
- MORRIS, William. *Nouvelles de nulle part*. Paris : Société nouvelle de librairie et d'édition, 1902.
- MONTESQUIEU. *Lettres persanes, Considérations (extraits)*. Paris : Larousse, 1952.

- MURAY, Philippe. *Festivus, festivus. Conversations avec Élisabeth Lévy*. Paris : Gallimard, 2005. ISBN 2-21-362129-6.
- NAULLEAU, Éric. *Au secours, Houellebecq revient !*. Paris : Chiflet & Cie, 2005. ISBN 2-7556-0039-X.
- NOGUEZ, Dominique. *Houellebecq, en fait*. Paris : Fayard, 2003. ISBN 2-213-61561-6.
- NÜNNING, Ansgar, TRÁVNÍČEK, Jiří et HOLÝ, Jiří. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno : Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4.
- PAGES, Alain. *Le naturalisme*. Paris : PUF, 1989. ISBN 2-13-042469-4.
- RODRIGUEZ NOGUEIRA, François. *La société totalitaire dans le récit d'anticipation dystopique, de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, et sa représentation au cinéma*. Nancy : 2009. Thèse de doctorat. Université Nancy 2. Faculté des lettres et sciences humaines.
- SANSAL, Boualem. *2084, La fin du monde*. Paris : Gallimard, 2015. ISBN 978-2-07-014993-3.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?*. Paris : Gallimard, 1999. ISBN 2-07-032306-4.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Le monde comme volonté et comme représentation* [en ligne]. Guy Heff. 2017 [cit. 12.11.2020]. Disponible sur <https://www.schopenhauer.fr/oeuvres/fichier/le-monde-comme-volonte-et-comme-representation.pdf>.
- SIMAK, Clifford D. . *Demain les chiens*. Paris : J'ai lu, 1987. ISBN 2-277-12373-0.
- ŠRÁMEK, Jiří. *Dějiny francouzské literatury v kostce*. Olomouc : Votobia, 1997. ISBN 80-7198-240-7.
- ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Brno : Host, 2012. ISBN 978-80-7294-565-8.
- STALLONI, Yves. *Les 100 mots du roman*. Paris : PUF, 2017. ISBN 978-2-130-79289-5.
- STEINER, Liza. *Sade-Houellebecq, du boudoir au sex-shop*. Paris : L'Harmattan, 2009. ISBN 978-2-296-07536-8.
- SULEIMAN, Susan Rubin. *Le roman à thèse*. Paris : PUF, 1983. ISBN 2-1303-7905-2.
- TROUSSON, Raymond. *Voyages aux pays de nulle part : Histoire littéraire de la pensée utopique*. Bruxelles : Université de Bruxelles. 3<sup>e</sup> édition revue et augmentée, 1999. ISBN 2-8004-1220-8.
- TROUSSON, Raymond. *Sciences, techniques et utopies : Du paradis à l'enfer*. Paris : L'Harmattan, 2003. ISBN 2-7475-3983-0.
- VERNIER, Jean-Pierre. *H. G. Wells et son temps*. Paris : Didier, 1971. ISBN 2-8777-5128-7.

- VIARD, Bruno. *Houellebecq au laser. La faute à mai 68*. Nice : Ovidia, 2008. ISBN 978-2-915741-33-9.
- VIARD, Bruno. *Les tiroirs de Michel Houellebecq*. Paris : PUF, 2013. ISBN 978-2-13-062052-5.
- VIART, Dominique, VERCIER Bruno et ÉVRARD Franck. *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*. 2<sup>e</sup> édition augmentée. Paris : Bordas, 2008. ISBN 978-2-04-730947-6.
- VOLTAIRE. *Candide ou l'Optimisme*. Paris : Hachette, 1991. ISBN 2-01-017875-0.
- WELZER-LANG, Daniel/en collaboration avec BARBOSA Odette et MATHIEU Lilian. *Prostitution : Les uns, les unes et les autres*. Paris : Métailié, 1994. ISBN 2-86424-169-2.
- WESEMAEL, Sabine van. *Michel Houellebecq. Le plaisir du texte*. Paris : L'Harmattan, 2005. ISBN 2-7475-8079-2.
- ZATLOUKAL, Antonín. *Studie o francouzském románu*. Olomouc : Votobia, 1995. ISBN 80-7198-032-3.

## Articles

- ATALLAH, Marc. D'Extension à Soumission : les utopies postmodernes de Michel Houellebecq. In : *Les « voix » de Michel Houellebecq* [en ligne]. Lausanne : Fabula, 2016 [cit. 20.01.2022]. Disponible sur <http://www.fabula.org/colloques/document3763.php>.
- BERGER, Sandra. Les discours (pseudo-)scientifiques dans l'œuvre houellebecquienne. In : *Michel Houellebecq à la Une*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2011, p. 101–112. ISBN 978-90-420-3340-5.
- BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas, traduit par RIBEIRO, Ana Cláudia Romano. Utopie, Dystopie et Histoire. *Morus utopia e renascimento*. Campinas (Brésil) : Université Estadual de Campinas, 2006, 3, p. 95–100. ISSN 1808-561X.
- BESSARD-BANQUY, Olivier. Le degré zéro de l'écriture selon Houellebecq. In : *Michel Houellebecq sous la loupe*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2007, p. 19–30. ISBN 978-90-420-2302-4.
- BIEŃCZYK, Marek. Sur quelques éléments (particuliers) de l'art romanesque. *L'Atelier du roman*. Paris : La Table Ronde, 1999, 18, p. 33–39. ISSN 1249-2744.
- BOZETTO, Roger. Utopie et dystopie. *Raison présente : L'énergie, les centrales nucléaires*. Paris : Union rationaliste, 1975, 36, p. 69–78. ISSN 0033-9075. Disponible sur <https://doi.org/10.3406/raipr.1975.1773>.

- BOZON, Michel. Les significations sociales des actes sexuels. *Actes de la recherche en sciences sociales*. Paris : Seuil, 1999, 128, p. 3–23. ISSN 0335-5322. Disponible sur <https://doi.org/10.3406/arss.1999.3288>.
- BRIDET, Guillaume. Michel Houellebecq et les montres molles. *Littérature*. Paris : Armand Colin, 2008, 151, p. 6–20. ISSN 0047-4800. Disponible sur <https://doi.org/10.3917/litt.151.0006>.
- BUVIK, Per. Inauthenticité et ironie. À propos des *Particules élémentaires*. In : *Michel Houellebecq à la Une*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2011, p. 75–90. ISBN 978-90-420-3340-5.
- CARLSTON, Jacob. Écriture houellebecquienne, écriture ménippéenne ?. In : *Michel Houellebecq sous la loupe*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2007, p. 19–30. ISBN 978-90-420-2302-4.
- CÉH, Yan. Clément, 2000-2011. *Le magazine du Palais de Tokyo : Michel Houellebecq Rester vivant*. Paris : Palais de Tokyo et Flammarion, 2016, 23, p. 185. ISSN 1 951-672X.
- CLÉMENT, Murielle Lucie. Michel Houellebecq. Érotisme et pornographie. In : *Michel Houellebecq*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2004, p. 99–115. ISBN 90-420-1743-0.
- CLÉMENT, Murielle Lucie. Michel Houellebecq. Ascendances littéraires et intertextualités. In : *Michel Houellebecq sous la loupe*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2007, p. 93–107. ISBN 978-90-420-2302-4.
- CLÉMENT, Murielle Lucie. Cunnilinctus et fellation. Le sexuellement correct chez Houellebecq. In : *Michel Houellebecq à la Une*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2011, p. 177–196. ISBN 978-90-420-3340-5.
- COLIN, René-Pierre. Huysmans et les saluts du « vieux garçon ». In : *La femme au XIXe siècle : Littérature et idéologie*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1979, p. 113–120. ISBN 2-72-970019-5.
- DARLEY, Mathilde. La prostitution en clubs dans les régions frontalières de la République tchèque. *Revue française de sociologie*. Paris : Presses de Sciences Po, 2007, 48/2, p. 273–306. ISSN 0035-2969. Disponible sur <https://doi.org/10.3917/rfs.482.0273>.
- DELORY-MOMBERGER, Christine. « La prostitution est un métier ». Paroles croisées. *Sociétés*. Paris : De Boeck Supérieur, 2008, 99, p. 61–72. ISSN 0765-3697. Disponible sur <https://doi.org/10.3917/soc.099.0061>.
- FALANGOLA, Chiara. Le sentiment océanique : pour une rhétorique de l'eau dans l'œuvre romanesque de Michel Houellebecq. In : *Michel Houellebecq à la Une*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2011, p. 309–323. ISBN 978-90-420-3340-5.

- FOREST, Philippe. À propos de Michel Houellebecq et du nihilisme. *Art Press*. Paris : Art Press, 1999, 244, p. 56–60. ISSN 0245-5676.
- FORMOSO, Bernard. Corps étrangers : tourisme et prostitution en Thaïlande. *Anthropologie et Sociétés : Tourisme et sociétés locales en Asie orientale*. Québec : Université Laval, 2001, 25/2, p. 55–70. ISSN 0702-8997. Disponible sur <https://doi.org/10.7202/000233ar>.
- FUNKE, Hans-Gunter. L'évolution sémantique de la notion d'*utopie* en français. In : *De l'utopie à l'uchronie: formes, significations, fonctions : actes du colloque d'Erlangen*. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1988, p. 19–37. ISBN 3-87808-785-3.
- GRANGER RÉMY, Maud. Houellebecq ou l'exception française. In : *L'exception et la France contemporaine*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 57–64. ISBN 978-2-87854-467-1.
- GRANGER RÉMY, Maud. *La Possibilité d'une île*, ou *Le livre des Daniel*. In : *Michel Houellebecq à la Une*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2011, p. 221–231. ISBN 978-90-420-3340-5.
- GROSDANIS, Christos. Le thème du couple heureux dans l'œuvre romanesque de Michel Houellebecq. In : *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*. Paris : Classiques Garnier, 2014, p. 231–240. ISBN 978-2-8124-1422-0.
- HILDENBRAND, Benjamin. L'intertextualité dans l'œuvre de Michel Houellebecq. *Svět literatury / Le monde de la littérature. Analyse de texte – Intertextualité*. Prague : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2015a, zvláštní číslo, p. 133–140. ISSN 0862-8440.
- HILDENBRAND, Benjamin. Jacques Tati : nul n'est prophète en son pays. In : *Les faces multiples de l'identité culturelle française / Actes du colloque international des études culturelles / Searching for culture – SEFOC*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2015b, p. 47–64. ISBN 978-80-244-4632-5.
- KIPPUR, Sara. Le voyeurisme impossible chez Houellebecq : l'œil, le regard, et la disparition de l'humanité. In : *Michel Houellebecq sous la loupe*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2007, p. 253–264. ISBN 978-90-420-2302-4.
- KORTHALS ALTES, Liesbeth. Persuasion et ambiguïté dans un roman à thèse postmoderne (*Les Particules élémentaires*). In : *Michel Houellebecq*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2004, p. 29–45. ISBN 90-420-1743-0.
- LEITCH, Thomas. Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter?. In : *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Hoboken (New Jersey) : Blackwell Publishing Ltd, 2012, p. 87–104. ISBN 978-1-4443-3497-5. Disponible sur <https://doi.org/10.1002/9781118312032.ch5>.

- LERAY, Morgane. Un autre dix-neuvième siècle : Michel Houellebecq décadent ?. In : *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*. Paris : Classiques Garnier, 2014, p. 281–291. ISBN 978-2-8124-1422-0.
- LERIDON, Henri. Population mondiale : vers une explosion ou une implosion ?. *Population & Sociétés*. Paris : Institut national d'études démographiques, 2020, 573, p. 1–4. ISSN 0184-7783. Disponible sur <https://doi.org/10.3917/popsoc.573.0001>.
- MELTZ, Raphaël. Houellebecq et la littérature. *Revue R de réel*. Paris : R de réel, 2000, volume A, p. 24–29. ISSN 1278-0936.
- MOLÉNAT, Xavier. Deux précurseurs : Saint-Simon et Auguste Comte. In : *La sociologie*. Auxerre : Éditions Sciences Humaines, 2009, p. 19–23. ISBN 978-2-912601-85-8. Disponible sur <https://doi.org/10.3917/sh.molen.2009.01.0019>.
- MURAY, Philippe. Et, en tout, apercevoir la fin... *L'Atelier du roman*. Paris : La Table Ronde, 1999, 18, p. 23–32. ISSN 1249-2744.
- NOVAK-LECHEVALIER, Agathe. *Soumission*, la littérature comme résistance. In : *L'Herne Michel Houellebecq*. Paris : L'Herne, 2017, p. 154–155. ISBN 978-2-8519-7187-6.
- POEL, Ieme van der. Michel Houellebecq et l'esprit « fin de siècle ». In : *Michel Houellebecq*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2004, p. 47–53. ISBN 90-420-1743-0.
- RABOSSEAU, Jacob. Houellebecq ou le renouveau du roman expérimental. In : *Michel Houellebecq sous la loupe*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2007, p. 43–51. ISBN 978-90-420-2302-4.
- RICARD, François. Scandale du roman. *L'Atelier du roman*. Paris : La Table Ronde, 1999, 18, p. 73–80. ISSN 1249-2744.
- ROUX, Sébastien. L'initiation. Entretien avec un client de la prostitution. *Genre, sexualité & société* [en ligne]. Paris : Institut de Géographie, 2009, 2, p. 1–16 [cit. 12.11.2020]. ISSN 2104-3736. Disponible sur <https://doi.org/10.4000/gss.1237>.
- SACRÉ, Sébastien. Désirs frustrés, aliénation et souci d'autrui : les rapports de l'éthique et de la morale dans les romans de Michel Houellebecq. In : *Michel Houellebecq à la Une*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2011, p. 113–125. ISBN 978-90-420-3340-5.
- SCHUEREWEGEN, Franc. Scènes de cul. In : *Michel Houellebecq*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2004, p. 91–98. ISBN 90-420-1743-0.
- SIBILIO, Elisabetta. « Je ne savais absolument rien de sa vie ». Écrire l'autre : Houellebecq, Lovecraft et... In : *Michel Houellebecq sous la loupe*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2007, p. 81–91. ISBN 978-90-420-2302-4.

- TREECK, Christian van. L'adaptation cinématographique des *Particules élémentaires* et ses réceptions française et allemande. In : *Michel Houellebecq à la Une*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2011, p. 373–387. ISBN 978-90-420-3340-5.
- UVSLØKK, Geir. « Je ne me suis jamais senti bien parmi les hommes » Valeurs masculines et discours aporétique dans l'œuvre de Michel Houellebecq. In : *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*. Paris : Classiques Garnier, 2014, p. 241–251. ISBN 978-2-8124-1422-0.
- VERRAEST, Sofie. Penser l'ailleurs après la « troisième mutation métaphysique » Satisfaction et ascèse dans la prose de Michel Houellebecq. In : *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*. Paris : Classiques Garnier, 2014, p. 163–177. ISBN 978-2-8124-1422-0.
- VIARD, Bruno. Introduction. In : *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*. Paris : Classiques Garnier, 2014, p. 9–10. ISBN 978-2-8124-1422-0.
- WAGNER, Walter. Le bonheur du néant : une lecture schopenhauerienne de Houellebecq. In : *Michel Houellebecq sous la loupe*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2007, p. 109–122.
- WESEMAEL, Sabine van. La peur de l'émasculatation. In : *Michel Houellebecq sous la loupe*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2007, p. 169–183. ISBN 978-90-420-2302-4.
- WESEMAEL, Sabine van. Michel Houellebecq : un auteur postréaliste. In : *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*. Paris : Classiques Garnier, 2014, p. 325–336. ISBN 978-2-8124-1422-0.
- WETTERWALD, Denis. Michel Houellebecq, un écrivain avant tout !. *L'Atelier du roman*. Paris : La Table Ronde, 1999, 18, p. 33–39. ISSN 1249-2744.

## Comptes-rendus

- ANDRIES, Lise (2005). Jean-Michel Racault, Nulle part et ses environs. Voyage aux confins de l'utopie littéraire classique (1657-1802). *Dix-huitième Siècle*. Paris : PUF, 2005, 37, p. 746–747. ISSN 0070-6760.
- BALAZS, Peter. Dictionnaire critique de l'utopie aux temps des Lumières, sous la direction de Bronislaw Baczko, Michel Porret, François Rosset. *Studi Francesi*. Turin : Rosenberg & Sellier, 2018, 186, p. 495. ISSN 2421-5856. Disponible sur <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.15323>.
- BERGUES, Hélène. Raymond Ruyer. —L'utopie et les utopies. *Population*. Paris : Institut national d'études démographiques, 1951, 6/1, p. 152.

DEMERSON, Guy. Cioranescu (Alexandre), L'Avenir du passé : Utopie et littérature. *Revue belge de philologie et d'histoire*. Bruxelles : Fondation universitaire, 1975, 53/4, p. 1336–1337. ISSN 0035-0818.

GODIN, Henri. Raymond Trousson, Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique. *French Studies*. Oxford : Oxford University Press, 1980, XXIII, p. 983. ISSN 0016-1128. Disponible sur <https://doi.org/10.1093/fs/XXXIII.suppl.983>.

GOULEMOT, Jean-Marie. Claude G. Dubois, Problèmes de l'utopie. *Revue d'histoire littéraire de la France*. Paris : Armand Colin, 1970, 70/1, p. 126–127.

HILDENBRAND, Benjamin. Bernard Maris (2014), *Houellebecq économiste*. *Romanica Olomucensia*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2016, 28/2, p. 266–267. ISSN 1803-4136.

PAVY-GUILBERT, Élise. Dictionnaire critique de l'utopie au temps des Lumières, Bronislaw Baczko, Michel Porret, François Rosset (dir.). *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. Genève : Georg Éditeur, 2021, 56/1, p. 315–319. ISSN 1955-2416. Disponible sur <https://doi.org/10.4000/rde.7115>.

## Filmographie

*Elementarteilchen* [*Les Particules élémentaires*] [film]. Réalisation Oskar ROEHLER. Allemagne, Constantin Film Produktion GmbH, 2006.

*Extension du domaine de la lutte* [film]. Réalisation Philippe HAREL. France, Les productions Lazennec et Canal+, 1999.

*La Possibilité d'une île* [film]. Réalisation Michel HOUELLEBECQ. France, Mandarin Cinéma, 2008.

*La Rivière* [court-métrage]. Réalisation Michel HOUELLEBECQ. France, Canal+ et Son et Lumière, 2000.

*L'Enlèvement de Michel Houellebecq* [film]. Réalisation Guillaume NICLOUX. France, Les Films du Worso et Arte France, 2014.

*Les Particules élémentaires* [téléfilm]. Réalisation Antoine GARCEAU. France, France Télévisions, 2022.

*Near Death Experience* [film]. Réalisation Gustave KERVERN et Benoît DELÉPINE. France, No Money Productions, 2014.

*Thalasso* [film]. Réalisation Guillaume NICLOUX. France, Les Films du Worso, 2019.

*To Stay Alive: A Method* [*Rester vivant : méthode*] [film]. Réalisation Erik LIESHOUT, Arno HAGERS et Renier van BRUMMELEN. Pays-Bas, Serious Film et AT Prod, 2016.

*Unterwerfung* [*Soumission*] [téléfilm]. Réalisation Titus SELGE. Allemagne, NFP, 2018.

## Sitographie

<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

<https://www.ceskatelevize.cz>

<https://www.dictionnaire-academie.fr/>

<https://www.flickr.com>

<https://gallica.bnf.fr/>

<https://www.imdb.com>

<https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/>

<https://www.littre.org/>

<http://www.renaudmarchand.com/>

<https://www.senat.fr>

# Annexe 1

## Biographie et bibliographie succinctes de Michel Houellebecq

Michel Houellebecq, né Michel Thomas le 26 février 1956, serait selon lui, né deux ans plus tard, le 26 février 1958 sur l'île de La Réunion. Il est romancier, poète, essayiste, mais aussi réalisateur, acteur, chanteur et photographe. Le quasi-abandon par ses parents, fait qu'il est élevé par sa grand-mère paternelle, dont le nom de jeune fille était Houellebecq.

Il est d'abord informaticien, notamment au ministère de l'agriculture, avant de pouvoir vivre de sa plume d'écrivain. Son roman *Extension du domaine de la lutte* sorti en 1994 se vend bien pour un premier roman, mais c'est surtout le roman qui suit, *Les Particules élémentaires* qui est son premier grand succès et qui lance définitivement sa carrière d'écrivain.

Chacune de ses publications est désormais un évènement. Il est un des écrivains français les plus traduits dans le monde et ses derniers romans sortent souvent simultanément dans d'autres pays. Il a remporté les prix les plus prestigieux en France, notamment le prix Goncourt en 2010, il a même été fait chevalier de la légion d'honneur en 2019.

### Romans

1994 : *Extension du domaine de la lutte* / 2004 : *Rozšíření bitevního pole*

1998 : *Les Particules élémentaires* / 2007 : *Elementární částice*

2001 : *Plateforme* / 2008 : *Platforma*

2005 : *La Possibilité d'une île* / 2007 : *Možnost ostrova*

2010 : *La Carte et le Territoire* / 2011 : *Mapa a území*

2015 : *Soumission* / 2015 : *Podvolení*

2019 : *Sérotonine* / 2019 : *Serotonin*

2022 : *anéantir*

### Essais

1991 : *H. P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*

1991 : *Rester vivant, méthode*

1998 : *Interventions*

2009 : *Interventions 2*

2017 : *En présence de Schopenhauer*

2020 : *Interventions 2020*

## Poésie

1991 : *La Poursuite du bonheur*

1996 : *Le Sens du combat*

1997 : *Rester vivant* suivi de *La Poursuite du bonheur*

1999 : *Renaissance*

2000 : *Poésies*

2010 : *Poésie*

2013 : *Configuration du dernier rivage*

2014 : *Non réconcilié. Anthologie personnelle : 1991-2013*

## Autres textes

2000 : *Lanzarote*, récit sur photographies

2008 : *Ennemis publics*, correspondance avec Bernard-Henri Lévy

## Annexe 2

### Photos de la sculpture Daniel et Esther

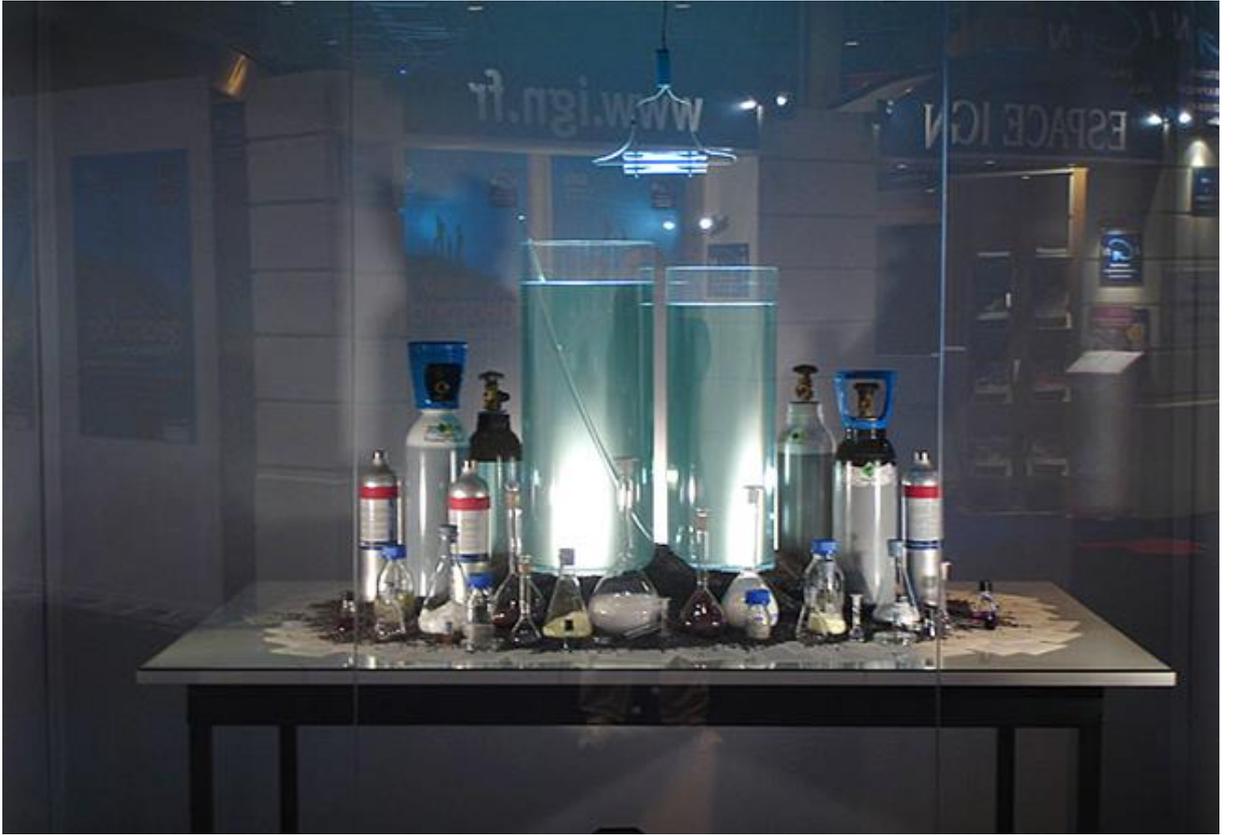
Je dessine une table, doublement symbolique de la mer et d'une paillasse de laboratoire. Posés sur une base métallique lumineuse qui sera cachée, deux grands cylindres de plexiglas remplis d'eau, côte à côte, figurent les amants Daniel et Esther. Tout autour, des fioles, erlenmeyer, éprouvettes et autres bonbonnes de gaz contiennent, en double et dans les exactes proportions, tous les éléments chimiques constitutifs d'un homme de soixante-dix kilos et d'une femme de soixante. Le carbone, deuxième élément par importance, ruisselle autour des cuves, semblable à la lave de l'île de Lanzarote où se situe le roman. Sous le carbone, écume de mer entourant l'île, les pages blanches arrachées au livre rappellent la possibilité de l'amour. Au-dessus de l'ensemble, mystérieux, aériens, deux échantillons d'ADN veillent sur la matière inerte prête à prendre vie. (Marchand, 2020 : 16–17)

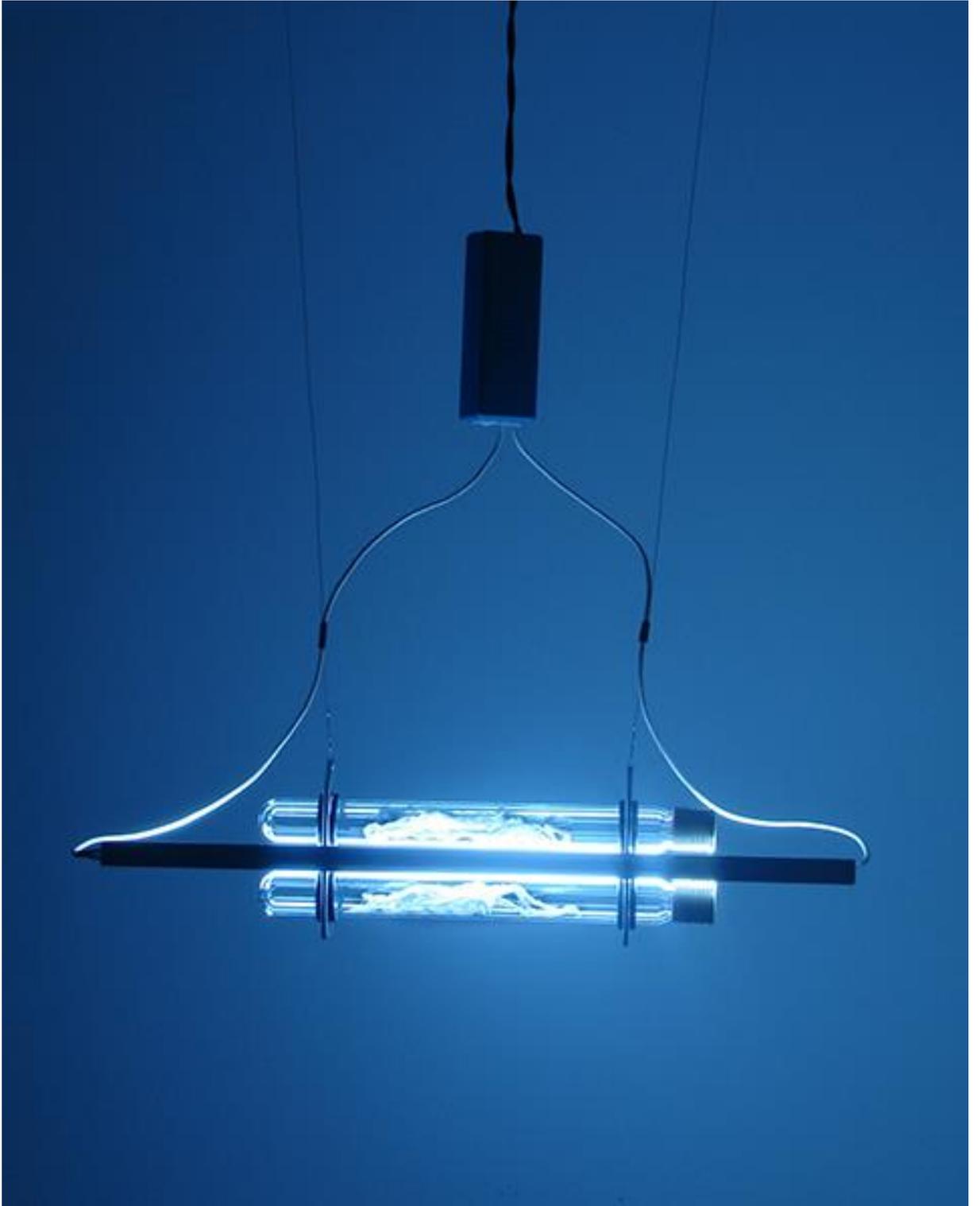




Cette œuvre d'art contemporain a fait partie de l'exposition consacrée à Michel Houellebecq à laquelle nous avons assisté au Palais de Tokyo en 2016. Il est intéressant de remarquer que l'artiste Renaud Marchand a demandé à l'écrivain Houellebecq de lui donner son séquençage ADN pour que cette sculpture soit encore plus réaliste, après une période d'hésitation, l'auteur a fini par décliner la proposition de Marchand.

Si l'art contemporain est souvent sujet à caution, comme quasiment toute forme d'art contemporain dans son actualité, celle-ci nous paraît captivante dans sa simplification purement scientifique de l'être humain. Nous pensons qu'elle correspond bien au déroulé du roman *La Possibilité* et avait toute sa place dans une exposition intitulée *Rester vivant*. La vie n'est pas forcément synonyme de chair et d'os. Et tous ces éléments chimiques mis côte à côte sont aussi une forme de vie.





Photos disponibles sur le site de l'artiste Renaud Marchand

<http://www.renaudmarchand.com/portfolio/daniel-esther/> [cit. 25.04.2020].

## Annexe 3

### Tableaux de Robert Combas



*Ma vie, ma vie, ma très ancienne (HMT)* (2016) Acrylique sur toile ; 212 x 231 cm.

Ce premier tableau est directement inspiré du poème du même nom présenté dans *La Possibilité* et repris dans le recueil *Configuration du dernier rivage*.

Ma vie, ma vie, ma très ancienne,

Mon premier vœu mal refermé

Mon premier amour infirmé

Il a fallu que tu reviennes

Il a fallu que je connaisse

Ce que la vie a de meilleur,

Quand deux corps jouent de leur bonheur

Et sans fin s'unissent et renaissent.

Entré en dépendance entière

Je sais le tremblement de l'être

L'hésitation à disparaître  
Le soleil qui frappe en lisière

Et l'amour, où tout est facile,  
Où tout est donné dans l'instant.  
Il existe, au milieu du temps,  
La possibilité d'une île. (Houellebecq, 2013 : 65)



*Comme un plant de maïs déplanté de sa terre* (2016) Acrylique sur toile ; 200 x 168,5 cm  
Acrylique et collage sur toile ; 200 x 114,5 cm.

Ce deuxième tableau est une adaptation d'un poème du recueil *La Poursuite du bonheur* :

Comme un plant de maïs déplanté de sa terre,  
Une vieille coquille oubliée par la mer,  
À côté de la vie

Je me tourne vers toi qui a osé m'aimer  
Viens avec moi, partons, je voudrais retrouver  
Les traces de la nuit. (Houellebecq, 2003b : 27)



*Portrait de Michel Houellebecq* (2016) Technique mixte sur papier marouflé sur toile 140 x 100 cm.

Ce dernier tableau illustre bien le style de Robert Combas, apprécié par Michel Houellebecq. Si l'écrivain, une cigarette à la bouche, est plus ou moins reconnaissable, la présence de son chien Clément, littéralement vénéré, ne fait aucun doute sur l'identité du portraité. Houellebecq

aimait sincèrement son chien, un amour maternel. Une des dernières salles de l'exposition au Palais de Tokyo en est la preuve flagrante :

Clément parcourant les hautes herbes des collines irlandaises. Clément assis, l'œil en coin, observant l'océan. Clément gambadant après un ballon en suspension dans l'air propulsé par le pied de son maître. Clément regardant l'objectif, nous regardant, langue pendante, œil vif, les deux oreilles bien dressées, à l'écoute...

Les images passent sur l'écran de l'ordinateur, le flux et le reflux de la guitare se fait entendre, la voix rauque, calme, sépulcrale de James Österberg, délaissant pour un instant le masque d'Iggy Pop, résonne dans la pièce : « Two weeks after my arrival, Fox died... » [...] « La salle consacrée à Clément est sans doute la plus personnelle de l'exposition... Car c'est aussi la salle créant le lien avec Marie-Pierre. Nous n'avons pas eu d'enfant, mais nous avons eu Clément... Un chien, c'est comme un enfant, mais à la différence qu'il ne grandit jamais... En fait, le chien, c'est l'enfant définitif... » (Céh, 2016 : 185).

L'œuvre de Houellebecq illustre bien ses rapports avec *le meilleur ami de l'Homme*. Le fait que Houellebecq l'ait affublé d'un nom plutôt réservé aux humains, rajoute au lien filial qui a uni les deux êtres. Combas a dans ses œuvres bien compris et représenté Michel Houellebecq.

Photos : Harald Gottschalk disponibles sur <https://www.combas.com/blog/combas-in-situ-rester-vivant-salle-12-exposition-michel-houellebecq-palais-de-tokyo-photos-harald-gottschalk/> [cit. 25.04.2020].

## Annexe 4

Michel Houellebecq et Jacques Tati



Michel Houellebecq, *France #014* catalogue de l'exposition au palais de Tokyo, p. 30



Jacques Tati, *Playtime*, photo libre de droits

<https://www.flickr.com/photos/brendanskinner/4624652066> [cit. 25.04.2020].

Si la photo du film de Tati est extraite de *Playtime*, le réalisateur aborde déjà le sujet de la distance sociale dans *Mon Oncle* :

Les séquences alternent entre la ville ancienne où habite monsieur Hulot, qui est vivante, les gens se parlent entre eux, le rythme est calme, la vie est belle ; à l'opposé on découvre la ville moderne où habite la sœur de monsieur Hulot, avec son mari et son fils. La maison est moderne, « tout communique » comme il est dit à plusieurs reprises dans le film. Seulement, la famille ne communique pas, le fils en est triste et les visites de son oncle sont pour lui des moments de bonheur, car son oncle sait s'amuser. Tout le long du film, on voit que cette ville stérile, monotone et moderne gagne petit à petit sur la ville ancienne. (Hildenbrand, 2015b : 51)

Jacques Tati ne critique pas la modernité dans ses films, ni même dans *Playtime*, qui est le prolongement de l'architecture moderne de *Mon Oncle*. Il critique principalement l'utilisation qui en est faite, les gens vivent de manière anonyme les uns à côté des autres, les uns sur les autres. Ils ne communiquent plus entre eux. Nous pensons que le parallèle entre Tati et Houellebecq est valable. La distanciation sociale est l'aboutissement de *La Possibilité*, les rapports humains (néo-humains) n'existent plus que par l'intermédiaire d'un écran. Les différents confinements dus à la pandémie de Covid 19 ont confirmé l'écrivain dans cette pensée. Ces photos illustrent bien, selon nous, les parallèles possibles entre les deux œuvres.

# Annotation

Hildenbrand Benjamin

Département des langues romanes, Faculté des lettres / Department of Romance Languages,  
Faculty of Arts

Michel Houellebecq, de l'espoir utopique au désespoir dystopique / Michel Houellebecq, from  
utopian hope to dystopian despair

480 616 signes / 480 616 signs

4 annexes / 4 appendices

155 références bibliographiques / 155 bibliographical references

Mots clés : Houellebecq, utopie, dystopie, bonheur, malheur, humanité, espoir, sexe / Key  
words : Houellebecq, utopia, dystopia, happiness, misfortune, humankind, hope, sex.

Ce travail présente l'utopie et la dystopie dans l'œuvre de Michel Houellebecq. Il les met en avant et les analyse dans les différents romans de l'auteur en les subdivisant dans les thèmes de prédilection de l'auteur que sont par exemple : la disparition de l'humanité, le déclin de l'Europe, le sexe ou le besoin d'une religion. Il aboutit à la conclusion que l'espoir n'existe pas chez Houellebecq, car il est systématiquement contredit par la réalité. L'utopie se transforme inmanquablement en dystopie. Le désespoir règne. / This thesis introduces utopia and dystopia in Houellebecq's work. It shows and analyses those concepts in all writer's novels, subdividing them into Houellebecq's favourites topics such as for example : the disappearance of humanity, the fall of Europe, sex or the religion's necessity. It concludes that hope doesn't exist in Houellebecq's work because it is always contradicted by reality. Utopia turns inevitably into dystopia. Dispair rules.